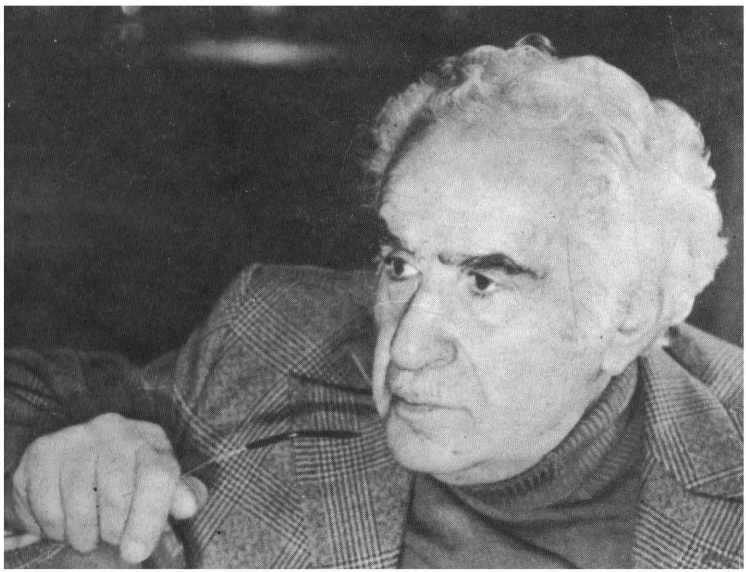
ISSN 0130—6405

Искусство КИНО

2 1983

ПОЗДРАВЛЯЕМ



Поздравляем с 75-летием кинорежиссера **Александра Григорьевича Зархи,** народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда, лауреата Государственных премий СССР

ИСКУССТВО КИНО

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(*зам. гл. редактора*)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САПАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(*ответственный секретарь*)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

2

1983

СОДЕРЖАНИЕ **ИСКУССТВО КИНО** СОДЕРЖАНИЕ

Решения партии — в жизнь
3
Обращение донских кинодокументалистов ко всем кинематографистам России
4
Александр Карпов Общее дело
5
Будимир Метальников Возделывать свою ниву

Современность и экран
7
Марат Власов, Владимир Фокин, Павел Чухрай, Толомуш Океев, Юрий Воронцов, Владимир Денисенко, Герман Лифшиц, Анри Вартанов, Андрей Малюков, Алексей Ханютин, Нея Зоркая, Николай Парсаданов, Владимир Баскаков «Искусство принадлежит народу» «Круглый стол» «ИК»

Новые фильмы
40
А. Липков Разгадка орнамента
45
М. Зараев Право на тему
49
В. Логинов Кинорепортаж из 1917-го
54
Ольга Кучкина «Я должен, я обязан, я буду...»
61
А. Воронов И праздник и урок

Интервью между съемками
68
Александр Зархи Революция и Моцарт
72
Лана Гогоберидзе «Один день и вся жизнь»
74
Альмантас Грикявичюс «Исповедь его жены»
75
Николай Гибу «Найди на счастье подкову»

Дневник критика
77
Я. Варшавский Живая кровь репортажа

К 90-летию со дня рождения В. И. Пудовкина
85
Татьяна Тэсс Человек открытого сердца
95
Григорий Кабалов Глазами оператора
100
Евгения Рогулина Вспоминая Пудовкина

Лаборатория
106
В. Егоров Критерии киноизобразительности — существуют ли они?

Наши юбиляры
112
А. Медведев, Н. Игнатьева, М. Сулькин, Н. Савицкий, В. Синельников, М. Нечаева Коммунист в сфере искусства

Теория и история
113
Г. Масловский История одной теории
123
Новые книги о кино

Издано о кинематографе
124
Игорь Таланкин Магия искусства

За рубежом
130
Владимир Баскаков, Станислав Ростоцкий, Армен Медведев Емкость экрана
142
В. Шитова «Живу настоящим временем» *
159
О. Филимонов Обманчивость очевидного
164
Синерама

Сценарий
171
Г. Бокарев Здесь наш фронт

На 1-й стороне обложки

Нарине Багдасарян и Ашот Адамян (верхнее фото) и Фрунзе Мкртчян в фильме «Песнь прошедших дней» (режиссер Альберт Мкртчян, «Арменфильм»)

На 4-й стороне обложки

Мария Шнайдер и Драган Николич в фильме «Сезон мира в Париже» режиссера Предрага Голубовича (Югославия — Франция); внизу — кадры из фильма

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Decision of the Party — to Life
Appeal of the Documentalists of Don to All Cineastes of Russia (p. 3)

Alexandr Karpov, *Budimir Metalnikov* — Common Duty (p. 4)

To Cultivate Your Own Cornfield (p. 5)
The First Secretary of the Board of the Film Makers' Union of Belorussia Alexander Karpov and the Secretary of the Board of Film Makers' Union of the USSR Budimir Metalnikow reflect on participation of the Soviet cineastes in realisation of "The Food Programme"

The Time and the Screen
"Art Belongs to the People" (p. 7)
Marat Vlasov, Vladimir Fokin, Pavel Chukhraj, Tolomush Okeev, Youry Voroncov, Vladimir Denisenko, German Lifshic, Anry Vartanov, Andrey Maliukov, Alexey Hhaniutin, Neja Zorkaja, Nikolay Parsadanov, Vladimir Baskakov — "Round-Table" talk in "IK"

New Films
Alexandr Lipkov — The Clue of the Ornament (p 40)
Review of the film "The Ornament" ("Kazakhfilm", 1982)
Mihail Zaraev — The Right of the Theme (p. 45)
Review of the film "The Right to Direct" (Odessa Studios, 1981)
Vladlen Loginov — Film Reporting from 1917 (p. 49)
Review of the documental film "The Difficult Post of Revolutionary" (CSDF, 1982).
Olga Kuchkina — "I Must, I Have to, I Will.." (p. 54)
Review of the film "In Love at My Own Will" ("Lenfilm", 1982)
A. Voronov — Both Holiday and Lesson (p. 61)
Review of newsreels "I Want Know Everything"

Interview Between the Shots
Alexandr Zarkhi — Revolution and Mozart (p. 68)
Lana Gogoberidze — "One Day and the Hole Life" (p. 72)
Almantas Grikiavichus — "The Confession of his Wife" (p. 74)
Nikolaj Gibu — "Find the Horseshoe for Luck" (p. 75)
Film directors about their new films

Critic's Diary
Iakov Varshavsky — The Living Blood of Art of Reporting (p. 77)
Article about the genre of reporting in the documental cinema.

To the 90th Anniversary of Vsevolod Pudovkin
Tatiana Tess — Man with the Open Heart (p. 85)
Grigory Kabalov — In the Eyes of Cameraman (p. 95)
Evgenia Rogulina — Remembering Pudovkin (p. 100)
Memoirs about the outstanding Soviet director Vsevolod Pudovkin.

Laboratory
Viacheslav Egorov — Criterions of Figurativeness — Do They Exist? (p. 106)
The last article of the recently dead cameraman Viacheslav Egorov

Our Jubilees
Armen Medvedev, *Nina Ignatieva*, *Mihail Sulkin*, *Nikolay Savicky*, *Vladimir Sinelnikov*, *Margarita Nechayeva* — Communist in the Sphere of Art (p. 112)
To the 75th anniversary of the film critic Editor-in-Ghief of the newspaper "The Soviet Culture" Alexey Romanov

Theory and History
Gennady Maslovsky — History of One Theory (p. 113)
Article about the well-known theory of Victor Shklovsky

New Books on Cinema (p. 123)
Information.

Published on Cinema
Igor Talankin — The Magic of Art (p. 124)
Review of the book of Sergey Bondarchuk "Waiting for the Miracle"

Abroad
Vladimir Baskakov, *Stanislav Rostocky*, *Armen Medvedev* — Capacity of the Screen (p. 130)
Film director and two critics reflect on the programme of the last International Festival in Carlovy Vary
Vera Shitova — "I Live in the Present" (p. 142)
Article about the known French actress Annie Girardot
Oleg Filimonov — Delusiveness of the Obvious (p 159)
Review of the film "The Stunt Man" (USA).
Cinerama (p. 164)

Script
Gennady Bokarev — Here Is the Front (p. 171)

* © Издательство ВБПК

© Журнал «Искусство кино», 1983
Адрес редакции:
125319, Москва,
А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 1510272.
Сдано в набор 11.11.82.
Подп. к печати 18.01.83. А01510
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12, усл. печ. л.
14,18, уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 55 000 экз. Заказ 2914.
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
ВО «Союзполиграфпром»
Государственного комитета
СССР по делам издательств.
полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

Обращение донских кинодокументалистов ко всем кинематографистам России

Дорогие товарищи!

Наша страна, полная сил и оптимизма, уверенно идет навстречу знаменательному событию — 60-летию образования СССР. Советский народ гордится достижениями во всех областях жизни, имеющими всемирно-историческое значение.

Планы нашего дальнейшего экономического и социального развития определены XXVI съездом КПСС, решениями майского (1982 г.) и ноябрьского (1982 г.) Пленумов ЦК КПСС.

Важное место в комплексе одиннадцатой пятилетки занимает Продовольственная программа СССР. И нет, пожалуй, сейчас почетнее и ответственнее дела, чем активное участие в претворении этой программы в жизнь.

Дорогие товарищи! Мы, донские кинодокументалисты, обращаемся к вам, ко всем кинематографистам Российской Федерации, с призывом: все творческие силы — пропаганде Продовольственной программы. Пусть лозунгом каждого нашего трудового дня станет: «Реализацию Продовольственной программы — на экран, с экрана — в жизнь!».

Работа предстоит большая и очень ответственная. В сферу приложения наших творческих сил входит огромный регион: донская и кубанская житницы, обширные районы Центрального Черноземья и Нечерноземной зоны РСФСР.

Пристально и углубленно мы будем стремиться показывать через судьбы людей, человеческие характеры и отношения экономические, социальные и нравственные процессы, происходящие в сельском хозяйстве.

Мы будем еще смелее вторгаться в жизнь, активно пропагандировать передовой опыт и лучших людей, размышлять на экране о проблемах сотворения хлеба и развития личного подсобного хозяйства, о новых формах организации труда, эффективности сельскохозяйственного производства, улучшения культуры и быта деревни, развитии творческой инициативы и социалистического соревнования.

Мы продолжим всемерное расширение шефских творческих связей с тружениками села, будем чаще проводить встречи с трудовыми коллективами агропромышленных предприятий и организаций, с производственными коллективами, работающими на село и на селе, практиковать творческие отчеты, тематические кинофестивали, организовывать встречи с известными мастерами советского кино, усиливать лекционную кинопропаганду, связанную с проблемами современного сельского хозяйства.

Мы считаем, что такая деятельность явится конкретным ответом каждого из нас на решения Коммунистической партии, кинематографическим вкладом в общенародное дело.

Дорогие товарищи! Мы призываем вас активизировать эту большую работу и своим творческим трудом помочь реализации Продовольственной программы.

Обращение принято на общем собрании членов Союза кинематографистов Ростовского-на-Дону отделения СК СССР, творческого актива работников Ростовской студии кинохроники и «Донтелефильма» 23 ноября 1982 года.

Ростов-на-Дону

В дни, когда письмо донских кинодокументалистов обсуждалось в Союзе кинематографистов СССР, корреспонденты «ИК» беседовали с первым секретарем правления СК Белоруссии кинорежиссером А. Карповым и секретарем правления СК СССР кинодраматургом Б. Метальниковым.

Александр Карпов

Общее дело

Призыв донских кинодокументалистов активно участвовать в первостепенном общенародном деле, в воплощении в жизнь Продовольственной программы — это несомненный знак времени. Деятели искусства как никогда ясно и глубоко чувствуют свою неотрывность от жизни народа, свой долг и свое счастье внести лепту в решение задач, поставленных в речи товарища Ю. В. Андропова на ноябрьском (1982 г.) Пленуме ЦК КПСС.

И я думаю, что призыв наших донских коллег относится не только к кинематографистам Нечерноземья и Черноземья России и не только к документалистам. Не сомневаюсь, что все мои товарищи, мастера белорусского экрана, думают так же.

Нет сомнений, что киноискусство, как документальное, так и игровое, в силах присущими ему художественными средствами ставить конкретные проблемы жизни села, функционирования агропромышленного комплекса — ставить и помогать ученым, организаторам сельскохозяйственного производства, труженикам земли эти проблемы решать. Если говорить о Белоруссии, то перед ее сельским хозяйством стоят, например, весьма острые проблемы мелиорации, землеустройства, строго научного обоснования взаимоотношений человека с землей, поддержания экологического равновесия в хозяйствовании. И, конечно же, главная проблема: воспитание любви к труду, чувства глубинной, родственной связи крестьянина с живой природой, высокого чувства х о з я и н а.

Но есть и генеральная, стратегическая, что ли, миссия у нашего искусства — формировать высоконравственный климат в деревне и в обществе в целом, поднимать эмоциональный настрой людей, их силы, веру в себя и в общий успех на этой непростой и нелегкой стезе, которая ведет к полной обеспеченности страны продовольствием, к изобилию. И тут я хочу подчеркнуть, что в радужном многоцветье тем, из которых складывается сельская проблематика, есть для нас, работников искусства, одна едва ли не самая серьезная и примечательная краска. Имею в виду упорное и постоянное взращивание в нашем обществе трепетного, глубочайше уважительного взгляда на крестьянина и на крестьянский труд, почтительности к ним, не побоюсь этого старинного слова. Такая общественная почтительность как ничто иное способна поднимать энергию тех, кто пашет землю, сеет хлеб, ухаживает за скотиной, руководит всем этим первоосновным человеческим делом.

Конечно, практически выполнять Продовольственную программу будут сельские труженики. Но мы способны и обязаны помочь им, помочь силами и средствами художественной культуры. Сейчас, как никогда, для жизни и киноискусства важен герой, созвучный социальным и гражданским помыслам времени, — человек партийных принципов и убеждений, гражданской честности и мужества, государственного подхода к делу. Герой, твердо усвоивший, что одними лозунгами успеха не достигнешь, что прежде чем принимать новые решения, необходимо выполнить уже принятые.

Призыв донских документалистов не застает нас, кинематографистов Белоруссии, врасплох. Кинопублицисты республики создали несколько фильмов, затрагивающих самые животрепещущие вопросы жизни села. Например, кинофильмы «Налибокские пчелары», «Костя», «Час моей памяти», «Такой неудобный Королев». Особой удачей считаем мы картины Ю. Лысятова «Отчее поле» и «Персональный гектар». Конечно же, нам следует работать интенсивнее. Союз кинематографистов Белоруссии обсудил этот вопрос вместе с Госкино республики. У нас сейчас в работе такие фильмы, как

«Человек на ниве» И. Вейнеровича, «Можно ли на селе работать спокойно» Ю. Лысятова.

Что же касается темы села в игровом кино Белоруссии, то, можно сказать, и здесь мы начинаем не с нуля. Напомню такие ленты не столь давних лет, как «Сын председателя» В. Никифорова, «Дожди по всей территории» В. Шмакова, «Половодье» В. Четверикова, «Третьего не дано» И. Добролюбова. Авторам этих фильмов следует, думаю, отдать должное за то, что они нащупали и постарались горячо и искренне отразить на экране весьма важные и острые аспекты жизни современного села — преемственности поколений в хозяйском отношении к земле, в любви к ней; человеческой совести, честности, борьбы с дутым «передовичеством», которым иные бесталанные руководители прикрывают свою несостоятельность.

С большим мастерством снял В. Туров фильмы «Люди на болоте» и «Дыхание грозы» по знаменитому роману Ивана Мележа «Полесская хроника». И хотя они посвящены далеким уже временам двадцатых и тридцатых годов, убежден, что главное в них звучит весьма современно. Прежде всего, художественное исследование истоков отношения человека к земле, к крестьянскому труду, к своему родному краю, страстная мечта видеть его счастливым. Земля и тогда жаждала, чтобы человек подошел к ней разумно и по-доброму. Именно так родилась идея коллективного труда на селе. Но если тогда, на заре колхозного движения, стоял остросоциальный вопрос — быть или не быть артели, то сегодня вопрос ставится в совершенно иной плоскости: как организовать эффективное и интенсивное хозяйствование на началах современнейших достижений сельскохозяйственной, экономической, управленческой, социально-психологической науки.

Сейчас у нас в разгаре работа над фильмом «Конец бабьего лета» Д. Нижниковской — о прекрасной женщине-доярке, о том, что любовь к труду украшает человека, дает ему вторую молодость, всеобщее уважение. На очереди фильм А. Делендика «Неудобный человек». Прообраз его главного героя — прославленный председатель колхоза Герой Социалистического Труда В. Л. Бедуля.

Наш долг — восприняв все лучшее из опыта белорусского кино и всего многонационального советского киноискусства, развить и продолжить художественное исследование современного села, его жизни, его коллизий и проблем на передовых рубежах.

Народ и партия ждут от нас, кинематографистов, талантливо и убежденно сказанного слова о нашем советском образе жизни, помощи в организации работы по-новому, с максимумом инициативы, порядка, дисциплины и ответственности. Неприятия любых «приписок» — как в жизни, так и в творчестве.

Оправдаем же эти надежды.

Будимир Метальников

Возделывать свою ниву

Что может сделать кинематографист для выполнения Продовольственной программы, которая выработана на майском Пленуме ЦК КПСС (1982 г.)? Он не пашет, не сеет, не управляет комбайном. Однако к кому же, как не к деятелям культуры, обращены старые и мудрые слова: «Сейте разумное, доброе, вечное».

Наш посев — слово. Наш посев — фильм. Наш посев — образ сельского труженика. Если с этой точки зрения взглянуть на положение дел в кинематографе, нетрудно увидеть, что наши, кинематографистов, задачи столь же обширны и ответственны, как и проблемы тех, кто работает на полях. У каждого — своя нива. И если развивать это сравнение, то надо признать, что на наших кинематографических полях-экранах урожаи еще низкие. Переводя на центнеры, так что-нибудь центнеров восемь-

девять с гектара, что давно уже по стране считается пройденным рубежом. Поэтому, думается, Обращение донских кинодокументалистов ко всем кинематографистам России о пропаганде проблем сотворения хлеба — документ чрезвычайно своевременный.

Недавно состоялся семинар кинодраматургов, пишущих о сельской проблематике. Надо сразу сказать, что собрать такой семинар было непросто — невелик круг авторов, более-менее регулярно занимающихся проблемами села. А потому и итог семинара — замыслы, заявки, сценарии, готовые и находящиеся в работе, — подтвердил то, что работы здесь достаточно.

Как же так случилось, что на этом важном продовольственном фронте — а это сегодня именно фронт наших ближайших задач и проблем — оказалось так мало активных штыков? Очевидно, дело не только в том, что у нас мало авторов-драматургов, знающих жизнь сельского труженика, нам катастрофически не хватает и режиссеров, которых волновали бы эти проблемы, которые стали бы нашими союзниками и соратниками в этом трудном, почетном и ответственном деле.

У нас много режиссеров, ставящих картины по собственным сценариям. Но почему же они не пишут ни о рабочем классе, ни о сельском труженике? Очевидно, полагая, что коль скоро они принадлежат к интеллигенции, они и должны писать об интеллигенции. А вот дворян Радищева, Пушкина, Герцена, Некрасова, Щедрина, Толстого, Бунина глубоко волновала жизнь крестьянина. Это ли не пример нашей интеллигенции? И отнюдь не дворяне — Твардовский, Исаковский, Шолохов, Закруткин, Овечкин, Распутин, Абрамов, Астафьев, Белов, — но высочайшие интеллигенты и рыцари духа не уступают им ни в силе страсти, ни в глубине проникновения.

Так что же происходит с нами, кинематографистами? Все мы — народ, говорил Чехов, и все лучшее, что мы делаем, есть дело народное.

Продовольственную программу нам надо решать всем народом. И нашему кинематографу надлежит не просто помнить об этом, а мобилизовать все свои творческие силы. Герои ждут нашего знакомства с ними. И как бы ни тек сельский люд в города, есть на полях беззаветные труженики, люди, преданные и земле, и своему долгу перед ней, и нам надо поближе узнать их, разглядеть, увидеть под их неказистой рабочей одеждой горячее человеческое сердце, проникнуть в строй их дум и надежд.

Лично я мыслю себе героя с сердцем Данко, которое сегодня не нужно вырывать из груди, чтобы осветить путь людям. Это сердце открыто всем радостям и печалям, которыми живет сельский труженик. Не может быть победы без борьбы, как нельзя жить в вечной радости, не ощущая боли. Но только тот, кто сегодня свою боль может преобразовать в творческую созидающую силу, способен стать героем экрана. Кто он будет? Председатель колхоза, агроном, зоотехник, бригадир или рядовой тракторист — не важно.

Масштаб и социальную значимость замысла надо мерить не по должности, а по масштабу этого человеческого сердца, всей сумме потерь и побед, надежд и свершений, на которые способны сердца героев. Я утверждаю, что эти люди есть. Надо только разглядеть их, понять, полюбить. А любить их есть за что.

И, как нетрудно догадаться, сегодняшний разговор о человеке на земле не может не выйти на размышления о том нравственном чувстве, которое держит этого человека на земле, заставляет его трудиться часто гораздо больше, чем восемь часов в учреждении или у станка. Но жить на земле и любить ее только восемь часов в день — невозможно. Земля требует человека целиком. Он должен работать на ней столько, сколько нужно. А ночью она должна ему сниться.

Не пора ли и нам, кинематографистам, научиться видеть сны о земле? Сны, которые потом волшебством кинематографа реализуются на экране.

Это ведь не просто земля, суглинок или чернозем под нашими ногами, не грязь, не песок. Это — Родина. То место на земном шаре, которое определено нам судьбой для жизни, счастья и творчества.

«Искусство принадлежит народу»

«Круглый стол» «ИК»

Изучение проблемы народности искусства заметно активизировалось в последние годы. Почему? На наш взгляд, потому, что, с одной стороны, искусство все теснее сближается с действительностью, растет его роль в духовной и социально-экономической жизни, а с другой — цели, которые ставит перед художественной культурой общество, становятся все сложнее. С трибуны XXVI партийного съезда прозвучала ясная и глубокая мысль: «Жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства»[1]. Такова социально-эстетическая суть нашего революционного искусства. Такова его долговременная творческая программа.

Современный кинопроцесс дал в последнее время ряд фильмов, которые вызвали самый широкий, поистине массовый интерес и небывалую активность аудитории. Явление это не только факт нашей кинематографической жизни, оно вошло в общественное сознание. К сожалению, предметом серьезного, комплексного изучения с позиций науки — киноведческой, социологической, социально-психологической, культурологической — оно еще не стало. Не удивительно поэтому, что феномен массовой реакции на фильм оказался одним из узлов, вокруг которых сосредоточилось внимание участников «круглого стола», посвященного проблеме народности киноискусства. Возникла достаточно острая дискуссия: как действует «механизм», который вырабатывает зрительские вкусы и предпочтения и в конце концов приводит либо к широкому признанию, либо, напротив, к провалу ленты? Что это такое — кассовый успех картины? В чем его общественная природа и культурно-эстетическая суть? Как соотносятся успех сиюминутный, так сказать, «сезонный» и успех безусловный, когда, пройдя жесткую проверку временем, фильм становится нетленной духовной ценностью народа?

Вопросы эти имеют прямое отношение к многоаспектной проблеме народности советского киноискусства на нынешнем этапе его движения, прежде всего — к понятиям «народность» и «массовость» в их диалектической взаимосвязи.

Участники «круглого стола», придя к согласию в том, что понятия эти не исключают одно другое, но и не совпадают, пытались уяснить, в чем конкретно состоит диалектика их сложных сопряжений в реальной художественной практике. Почему, будучи свойственна всем искусствам, диалектика эта наиболее сильно выявляет себя именно в кинематографе?

Обсуждая все это, режиссеры, киноведы, критики и социологи, собравшиеся в редакции, исходили из ленинского понимания народности советского искусства, неотделимой от партийности, что делает его качественно новым явлением в истории мировой культуры.

Нет ныне ни одного аспекта практики и теории кино, который можно было бы рассматривать вне связи с основным: с тем, как экран отображает глубинные явления народного бытия, глобальные закономерности истории, которую творил и творит народ. Принцип народности в современном советском кино постоянно углубляется, и теория, критика призваны осмысливать этот процесс, тем самым влияя на него.

Советское киноведение тем успешнее будет выполнять свою миссию, чем более творчески сумеет использовать идейно-теоретическое богатство марксизма-ленинизма, создавшего и саму научную концепцию народности искусства. В. И. Ленин впервые в истории поставил практическую проблему — приблизить искусство к народу, а народ к искусству. В его трудах народность обоснована как неотъемлемое качество искусства в целом и как объективный критерий социальной и эстетической ценности конкретного произведения.

Подлинная культура ныне у нас всенарод-

[1] Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 63.

ное достояние и поистине жизненная потребность человека. Как никогда, интерес к искусству огромен, аудитория его многократно увеличилась, продолжает расти, а следовательно, становится качественно разнороднее, обнаруживает самые разнообразные запросы и претензии. При такой многослойности зрительского корпуса особое значение приобретает проблема взаимоотношений «искусство — массовый зритель (читатель, слушатель)». Эстетические вкусы, ожидания, предпочтения его оказывают все более прямое влияние на художественный процесс. Можно сказать, что былой «потребитель искусства» становится одним из главных и активных участников этого процесса.

Возвращаясь к вопросу о взаимосвязи народности и массовости искусства, следует подчеркнуть, что путь картины к зрителю, ее жизнь на экране, ее массовое восприятие, коллективная и индивидуальная оценка — суть важные составляющие процесса, в ходе которого фильм обнаруживает свою подлинную идейно-эстетическую ценность, а следовательно, дает основание судить о его народности. Совершенно справедлива поэтому мысль о том, что к массовому успеху ленты следует подходить, будучи вооруженным точными научно-методологическими мерками, дифференцированно, не считая интерес широкой публики категорическим и окончательным свидетельством ее значительности как явления искусства. Однако не меньшую ошибку допускают те, кто склонен игнорировать вовсе самый факт массового успеха фильма. Вот почему так важно, с нашей точки зрения, что многие участники дискуссии высказались против упрощенной и поспешной трактовки такого быстрого успеха, ратовали за глубокое и всестороннее изучение его механизма, включающее систематический, достаточно репрезентативный анализ киноаудитории в ее количественной и качественной динамике.

Конечно же, вопрос этот очень непрост. Недаром он напряженно обсуждается и в среде кинематографистов, и на страницах прессы, и в различных зрительских аудиториях. В ходе этой полемики выявляются реальные сложности проблемы. Задача теории — исследовать ее во всей совокупности современного материала и во всеоружии исторического опыта нашего экрана.

Здесь нет и не может быть однозначных решений, а тем более готовых рецептов. Ясно одно: априорные социологические и культурологические схемы тут непригодны. Так, мало что способна прояснить концепция, согласно которой все без исключения художественные произведения можно разделить на два класса. Первый построен на «эстетике тождества» (она ориентируется на каноны, в том числе фольклорные, на узнаваемость событий и героев — то есть на отсутствие новизны, и потому якобы отвечает неразвитому вкусу массовой аудитории), второй — на «эстетике противопоставления». Попробуйте приложить эту идею к художественной практике, и вы будете обескуражены неизбежными упрощениями, натяжками, потерями.

Изучение народности и массовости искусства связано еще с одной существенной проблемой, которая была затронута в дискуссии, — с так называемой «массовой культурой». Этим понятием, как известно, обозначают явление, возникшее на нынешнем этапе истории буржуазного общества. Некоторые советские исследователи считают, что «массовая культура» бытует и у нас, однако принципиально иная по своей художественной природе и социальной функции, — не только не противопоставленная культуре «высокой», но, напротив, как ее широкая основа и одновременно преддверие, ее «подготовительный класс». Вопросы эти далеко не прояснены, остается открытым и ближайший из них: а правомерно ли, плодотворно ли исследовать систему социалистической культуры с помощью понятия, родившегося в обществе-антиподе применительно к явлению, нам чуждому? Многие советские ученые считают, что такой подход может завести нас в теоретические и методологические тупики. Нам кажется, что суждения, высказанные за «круглым столом», представляют в этом плане несомненный интерес, поскольку сущность и природа «маскульта» заслуживают самого серьезного внимания.

Участники дискуссии, разумеется, не претендовали на то, чтобы охватить все стороны проблемы народности искусства. Разговор этот, одинаково интересный и художникам, и работникам проката, и искусствоведам, социологам, философам и зрителям, конечно же, только начат. Практики и теоретики кино собрались в стенах редакции, чтобы, определив исходные позиции и наметив опорные точки, начать обсуждение проблемы народности и массовости советского кино в свете общих его задач, вытекающих из решений XXVI съезда КПСС, из партийных документов по вопросам идеологии, культуры и искусства. Центральный аспект здесь — связь народности советского искусства с партийностью, мировоззрением и классовой позицией художника, с принципами метода социалистического реализма.

В разговоре за «круглым столом» приняли участие режиссеры В. Денисенко, А. Малюков, Т. Океев, В. Фокин, П. Чухрай, киноведы В. Баскаков, А. Вартанов, М. Власов, Н. Зоркая, А. Ханютин, эстетик Н. Парсаданов, социологи Ю. Воронцов и Г. Лившиц.

Марат Власов

Думаю, нам следует с самого начала вспомнить марксистские определения понятий народности и массовости, составляющих предмет нашего сегодняшнего разговора. Массовость искусства в свете ленинских идей можно трактовать как его сознательный адрес максимально широкой аудитории «потребителей» и одновременно способность быть этой аудиторией адекватно воспринятым. Народность же, как известно, один из фундаментальнейших принципов реалистического искусства и нашей эстетики, подразумевающий выражение художником передовых народных идеалов, отстаивание коренных интересов народа с точки зрения его социально-исторического развития.

Марксистско-ленинская философия и эстетика позволяют нам обнаружить прочную внутреннюю взаимосвязь народности и массовости. Известно, однако, что в различных общественных, социально-исторических условиях — что с особой ясностью проявилось в развитии буржуазного общества — связь эта способна становиться драматически противоречивой, нередко остроконфликтной. К примеру, нынешняя буржуазная «массовая культура» с помощью современнейших средств массовых коммуникаций манипулирует сознанием поистине гигантских аудиторий, но она сугубо антинародна, поскольку умышленно искажает истинную картину мира, культивирует низменные, недостойные человека стремления и инстинкты. С другой стороны, глубоко народная по духу литература русского критического реализма, за редкими исключениями (скажем, некоторые стихотворения Пушкина и Некрасова, ставшие народными песнями), не имела возможности до Октябрьской революции стать массовой.

Социалистическое общество, обеспечивая последовательный подъем образования и культуры всего народа, направляя развитие искусства по пути социалистического реализма, сердцевиной которого выступают принципы народности и партийности, создает реальные условия для того, чтобы снять конфликтное противостояние народности и массовости, чтобы в идеале эти понятия стали синонимами.

Однако и сегодня противоречия между народностью и массовостью еще, как говорится, имеют место. Причины тут и в противоречиях практики самого искусства, которая далеко не всегда отвечает высоким критериям народности, и в неравномерности формирования высоких эстетических потребностей у различных групп зрителей. В наших условиях противоречия эти не фатальны, они преодолеваются в ходе общественного развития, что, однако, не снимает саму проблему.

Методологической основой размышлений о диалектике народности и массовости советского киноискусства, о тех ориентирах, которые призвана иметь в виду критика, когда речь идет о взаимоотношениях современного экрана и зрительской аудитории, остаются мысли Ленина об искусстве, высказанные им еще в 1920 году и обнародованные позже Кларой Цеткин в ее «Воспоминаниях о Ленине». Эти ленинские мысли широко известны, но я уверен, что в связи с предметом нашего сегодняшнего разговора было бы крайне полезно вновь вдуматься в их смысл. Вот слова Владимира Ильича: «Важно... не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их» [1].

Искусство истинно народное должно быть понятно массам и любимо ими... Следует ли из этого принципиально важного ленинского положения, что призвание искусства состоит в том, дабы удовлетворить любые, хотя бы и не слишком развитые, но наиболее широко сегодня распространенные эстетические вкусы и потребности? Конечно, не следует. Обратим внимание на этот ряд энергичных, выражающих активное действие глаголов — искусство должно «объединять», «подымать», «пробуж-

[1] Цеткин К. Воспоминания о Ленине. М., 1976, с. 15.

дать», «развивать»! Мне кажется, что когда мы в праведной жажде массовости нашего кинематографа ограничиваемся порой выяснением жанрово-тематических предпочтений зрительской аудитории с тем, чтобы в спешном порядке «выдать» рекомендации об их срочном удовлетворении, мы в этих случаях если и не забываем, то все же отодвигаем на второй план активную воспитательную и преобразующую зрительское сознание функцию искусства, которое, по мысли Ленина, призвано объединять массового зрителя вокруг общественно важной идеи, духовно возвышать, пробуждать и развивать его эстетическое сознание. Разумеется, речь не о том, что вообще не нужно изучать зрительских запросов, а о том, на удовлетворение каких запросов — отсталых, неразвитых или высоких, передовых — ориентировать развитие нашего кино.

В связи с этим важно задуматься и над следующими размышлениями Ленина, высказанными в той же беседе: «Многие искренне убеждены в том, что panem et circenses («хлебом и зрелищами») можно преодолеть трудности и опасности теперешнего периода. Хлебом — конечно! Что касается зрелищ, — пусть их! — не возражаю. Но пусть при этом не забывают, что зрелища — это не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение... Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство» [2].

Эти ленинские высказывания относятся к той поре, когда культурная революция в нашей стране делала еще самые первые свои шаги в условиях послевоенной разрухи и элементарной неграмотности трех четвертей населения. Но в этих труднейших условиях Ленин явно видел перспективу все более высокого культурного развития масс. Он был убежден в праве народа на настоящее искусство, провидчески говорил о рождении «действительно нового, великого коммунистического искусства, которое создаст форму соответственно своему содержанию» [3]. Поэтому по мере того как это ленинское предвидение все более полно реализовалось в практике нашей социалистической культуры, проблема «зрелища» и «настоящего большого искусства» обретала, на мой взгляд, все большую актуальность. Думаю, что сегодня, памятуя и о замечательном росте образования и культуры народа, достигнутом в ходе нашего общественного развития, и об ответственности задач в сфере дальнейшего духовного и нравственного воспитания советских людей, выдвигаемых динамикой развития зрелого социализма, было бы непростительно забывать о том, что экранное «зрелище» как «более или менее красивое развлечение» — это не «настоящее большое искусство», способное удовлетворять и развивать высокие духовные и эстетические потребности массы зрителей.

Зрелищно-развлекательные фильмы нужны, но, конечно, они должны занимать в кинорепертуаре определенное, отнюдь не доминирующее место. А кроме того — что тоже прямо следует из цитированного выше ленинского высказывания, — и зрелищно-развлекательные ленты должны отвечать критериям красоты, эстетического совершенства. Мы же нередко, поскольку собственные традиции в создании такого рода лент не слишком богаты, вольно или невольно ориентируемся на опыт западного «массового искусства» — опыт, несомненно, солидный, но, как правило, слишком далекий от наших идейно-эстетических критериев, от наших представлений о красоте. Наверное, все же нужно, чтобы наш кинематограф и в сфере зрелищно-развлекательной вел новаторский поиск «формы соответственно своему содержанию», а не ограничивался ученической перелицовкой заемных драматургических и режиссерских приемов.

Дабы быть правильно понятым, поясню, что под экранным «зрелищем» я вовсе не имею в виду з р е л и щ н о с т ь как одну из сильнейших выразительных возможностей киноискусства, которая успешно используется и при воплощении серьезных художественных замыслов. А противопоставляя экранные «зрелища» фильмам, представляющим достойно «настоящее большое искусство», меньше всего хотел

[2] Цеткин К. Воспоминания о Ленине, с. 20.
[3] Там же, с. 20.

бы противопоставить «высокие» жанры «низким». Ведь среди картин, которые по праву могут быть отнесены к произведениям «настоящего большого искусства», мы находим фильмы самых различных жанров и жанровых форм — от «Председателя» и «Твоего современника» до «Мертвого сезона» и «Никто не хотел умирать», от «Ленина в Польше» и «Шестого июля» до «У озера» и «Калины красной», от «Обыкновенного фашизма» и «Освобождения» до «Древа желания» и «Сталкера», «Иронии судьбы...» и «Осеннего марафона»... Список, понятно, далеко не полный.

Известно, что значительная часть подобных фильмов пользовалась и продолжает пользоваться признанием и любовью многомиллионных зрительских аудиторий, то есть сочетает в себе признаки народности и массовости. Известно также, что иные из этих обладающих высокими идейно-художественными достижениями фильмов не привлекли столь же широкого внимания. Причина тут обычно в особенностях художественного языка, опирающегося на метафорическую, аллегорическую, притчевую образность, в непривычности композиционного строя таких картин. Их адекватное восприятие предполагает особую предрасположенность зрителя к условно-поэтическим, ассоциативным художественным формам, утонченность и даже — не побоимся этого слова — изощренность эстетического чувства. Решение проблемы — в еще более энергичном и целеустремленном претворении в жизнь высказанного в беседе с Кларой Цеткин ленинского завета: приблизить искусство к народу и народ к искусству. Это долговременный диалектический процесс, начавшийся уже на заре развития нашего искусства, процесс, в ходе которого искусство упрочивает и углубляет свои связи с жизнью народа, общества, а массы зрителей, воспитываясь на образцах «настоящего большого искусства», упрочивают и углубляют свою художественную образованность. Настанет время, когда так называемые трудные фильмы (если, конечно, трудность эта — не результат пустого формального экспериментаторства, а следствие богатства и сложности общественно значимого художественного содержания) станут понятны и любимы значительно более обширными зрительскими аудиториями, чем это имеет место сегодня. Впрочем, не думаю, что наступит такой день, когда вся зрительская масса будет с одинаковым восторгом приветствовать появление на экране нового «Сталкера» или «Древа желания». Ведь результатом всестороннего развития личности должна быть не унификация, а дифференциация духовных потребностей, многообразие эстетических вкусов. Поэтому жанрово-тематические и образно-стилевые предпочтения и пристрастия у различных зрительских групп не исчезнут, а станут еще многообразнее. Но тогда это будет дифференциация зрительской аудитории по оттенкам и нюансам высоких духовных потребностей и эстетических пристрастий.

Поэтому недопустимо навязывать какие-либо фильмы в качестве всеобщей нормы, обязательного образца, единой для всех духовной пищи, будь то фильмы «легкие» или «трудные».

Владимир Фокин

Идя в редакцию на эту дискуссию, я, признаться, испытывал некоторую растерянность. Разговор предстоит серьезный, а программного выступления я так и не придумал. У меня больше вопросов по обсуждаемой теме, чем стройных суждений.

Понятие народности искусства — один из столпов социалистической эстетики, больше того — ее прерогатива, ибо, насколько мне известно, западные эстетические школы этот термин, в основном, обходят. Под произведением, отмеченным признаками народности, принято понимать такое, которое правдиво отражает жизнь народа, его мысли, боль и надежды, которое понятно и любимо народом.

Но всякое ли произведение, которое понятно и любимо народом (если судить об этом по его популярности), должно быть причислено к лику народных? И следует ли считать «не народным» кинофильм, книгу, музыкальное произведение, которые пока не нашли отклика у широких масс, но обладают несомненными художественными достоинствами?

Довелось мне однажды услышать спор о переводе одного места беседы Владимира Ильича Ленина с Кларой Цеткин (об этой беседе своевременно напомнил нам Марат Павлович Власов). Один утверждал, что знакомая всем редакция перевода верна, другой — что ленинские слова о том, что искусство должно быть понятно массам и любимо ими, в действительности звучат по-немецки иначе, а именно: «должно быть понято массами», а это, мол, не одно и то же: первое — искусство к народу, второе — народ к искусству. Честно говоря, мне не очень понятен смысл этих споров (если отбросить лингвистическую сторону вопроса).

Можно подумать, что от формы глагола, которую употребил Ленин в частном разговоре, прояснится существо важнейшей проблемы, им поставленной. Станет однозначно ясно, как жить дальше и кто прав. Художник, который может объясняться и на языке, понятном народу уже сегодня, но может также, опережая свое время, найти новые, непривычные поначалу для широких масс формы и тем самым призывает зрителя (читателя, слушателя) к росту, к пересмотру навыков восприятия, то есть рассчитывает быть «понятым». Или, наоборот, разве читатель (слушатель, зритель), ссылаясь на приведенную цитату, вправе требовать от художника: твое дело — творить, мое — потреблять, вот я сяду поудобнее, расслаблюсь, а ты мне чего-нибудь рассказывай, но только так, чтоб мне не напрягаться, чтоб легко и привычно, а иначе буду считать тебя оторвавшимся от народа...

Нелепость такого столкновения не вызывает сомнений, и не стоит тратить время на доказательство очевидного — взаимной ответственности художника и его адресата.

Быть понятным — необходимое условие существования для человека, пришедшего в искусство не с целью покрасоваться на людях, а чтобы быть понятым. Каждая серьезная картина — скрытая проповедь, а проповедовать в пустом храме — затея бесполезная и безрадостная. Поэтому я не верю тем режиссерам, которые утверждают, что им безразлично, смотрят их картины или нет.

Но что же все-таки понимать под народностью (категорией, несомненно, качественной) и как она сопрягается с явлением массовости (категории, скорее, количественной)? Народная драма Толстого «Власть тьмы», как, впрочем, и творчество Толстого вообще, была известна, по оценке Ленина, ничтожному меньшинству даже в России. Но от этого она не стала менее народной. А народная трагедия Пушкина «Борис Годунов» многим ли была известна при жизни автора?

Сегодня средства массовых коммуникаций любое произведение могут сделать достоянием всего населения страны, или, во всяком случае, огромной его части. Но известность или даже популярность сами по себе сегодня никак не могут служить основанием для выдачи диплома на звание народного произведения. Более того, мы знаем, что многие исполнители и произведения, отечественные и зарубежные, ставшие широко известными благодаря кино и телевидению, весьма далеки от совершенства в художественном отношении и вызывают заслуженную критику у людей с развитым вкусом.

Высокий художественный уровень, на мой взгляд, — первое необходимое (хотя и недостаточное) условие, которому должно отвечать произведение, претендующее на это высокое звание. Именно звание, потому что подняться до вершин народности — удел немногих.

Главные признаки, которые народность в искусстве отличают от массовости, определяются не прилагательными, а глаголами. Если серьезное искусство предполагает активное сотворчество, мобилизацию духовной энергии, напряженную работу ума в процессе и по завершении акта искусства и тем самым оставляет известный след в душе человеческой, то массовое рассчитано на пассивное потребление, даже если эта пассивность выливается в исступленные коллективные, вернее, стадные действия вплоть до разрушения инвентаря концертных залов и взаимного обмена травмирующими физическими действиями в среде потребителей. Те, кто цинично «работает на массу», сознательно ориентированы на людей с неразвитым восприятием, не способных, говоря словами поэта, «краснеть удушливой вол-

ной, слегка соприкоснувшись рукавами». Им требуются жесткое излучение агрессивных ритмов, обладающих полуфизиологическим воздействием, упрощенные до схемы характеры и взаимоотношения, экзальтированные проявления пламенной запредельной любви.

Народ — понятие неоднозначное, динамичное и в социальном отношении, и в культурном, и в национальном. Особенно такой многоликий народ, как наш. Слово «народ» как-то не принято поминать всуе, мы редко пользуемся им в профессиональном быту, чаще звучит более удобный термин — «зритель». Слово это коварно, ибо за ним встает некий среднестатистический субъект среднего роста, среднего возраста, средней образованности, средней национальности и с билетом в кино средней стоимостью в двадцать четыре копейки. Такие валовые обезличенные зрители из прокатных реляций воспринимаются скорее как толпа. А народ и толпа — не одно и то же. Каждую серию моей первой картины «Сыщик» посмотрело по сорок пять миллионов зрителей, я понимаю, что это значительная цифра, но мне ужасно интересно узнать, как они распределились по республикам, сколько из них рабочих, сколько студентов, интеллигенции, милиционеров, детей, пенсионеров, военных. Особенно интересно, сколько из уголовного мира и какое на них впечатление произвела картина! Посмеялись они над нашим трудом, моим и моих товарищей, или он все же не пропал даром и кто-то из этих людей задумался над своей жизнью?

Стремление к признанию естественно для каждого человека, рискнувшего высказаться публично, но если оно заслоняет собой все остальное, если здоровое честолюбие вырождается в порочное тщеславие, а количество зрителей превращается в самоцель и автор ради нескольких лишних миллионов готов тащить на экран все, что «блестит», культивируя в зрителе дурной вкус, то такое «произведение» становится тем более антинародным, чем больше зрителей собирает. Ибо компрометирует те высокие идеи, которые, как правило, декларируют для прикрытия истинных своих целей создатели подобных картин. Человек, стоящий на таких циничных позициях, работает не для народа, а на себя. Поэтому любовь к людям я так же отнес бы к числу первостепенных условий народности. Так же, как и правдивость, честность, искренность.

Если у зрителя нет доверия к героям, нет ощущения правды их чувств и поступков, — значит, автору придется довольствоваться какими-нибудь другими радостями, но народным его произведение никогда не станет. Пусть ошибки, пусть заблуждения (ошибки тоже иногда представляют интерес), но честные и искренние. Даже если удастся обмануть сегодняшних зрителей, все равно потомки вынесут свой суровый приговор. В конце концов, им решать, кого брать с собой в будущее.

Павел Чухрай

Народность, массовость... Для меня между этими двумя понятиями нет знака равенства. Хотя в отдельных случаях они могут и совпадать. Народность того или иного произведения — нечто, конечно, гораздо более глубокое, социально значимое, чем просто популярность.

На мой взгляд, в печати возникает сейчас много псевдодискуссий оттого, что происходит путаница. К различным произведениям искусства пытаются подойти с одной меркой — развлекательного кино. И наоборот, к фильмам, скажем, приключенческого жанра подходят с оценками и критериями психологической драмы.

Этому, конечно, способствует тот факт, что кино, с одной стороны, искусство, с другой — средство развлечения, досуга. А между этими полюсами огромная масса фильмов с элементами того и другого. Так и идут дискуссии с не очень глубокими и нечеткими аргументами, ибо спорящие говорят о разных вещах.

Например, сторонники обязательной массовой популярности любого фильма пугают опасностью засилия некоего «элитарного» кино, обращенного авторами к горстке избранных или, еще страшнее, снобов. Я вообще не видел советских фильмов, которые можно было бы отнести к категории элитарных. И уж тем бо-

лее не страдает от их засилия прокат. Беда наша не в этом. Беда в том, что выходит множество фильмов, вообще ни к какому зрителю не обращенных, ни к широкому, ни к «элитарному». Для кого эти фильмы делаются, остается для меня загадкой.

Хочу сказать еще несколько слов в защиту приключенческого жанра. Он находится в неравных условиях с «серьезными» жанрами. Часто, читая рецензии на приключенческие фильмы, думаешь, что критики выливают именно на них так много иронии и сарказма, потому что «вообще накопилось». Но нападать на приключенческий фильм легче, безответственней и безопасней, чем критиковать картину псевдопроблемную, часто защищенную темой.

А жанру этому нужно помогать развиваться. И не только едкой иронией: она, кстати, часто отпугивает начинающих режиссеров, не желающих оказаться мишенью для критики, которая пропустит неудавшуюся мелодраму или бездарный, почти пародийный фильм на производственную тему, но с удовольствием накинется на приключенческую картину.

Я за разнообразие жанров, форм, проблематики. У зрителя должна быть возможность выбора. Зрительская масса неоднородна. Она включает в себя группы людей, разных по социальному опыту, культурному уровню, жизненным принципам. И каждой из этих групп нужен свой уровень разговора, свое кино.

Для меня самое важное, чтобы картина нашла своего зрителя. Конечно, хочется, чтобы твой фильм имел всеобщий успех. И все-таки я ориентируюсь на более или менее определенного зрителя. Снимая «Люди в океане», я понимал, что тема эта не для всех интересна. Но меня она очень волновала, и я был убежден, что я не одинок, что многим этот разговор так же необходим, как и мне. А в такой ситуации вопрос, посмотрят тебя шестьдесят миллионов или двадцать пять, отступает на задний план.

Я убежден, что искренне говорить можно только своим голосом. Подлаживаться под чужие вкусы, чтобы понравиться тем, кто думает или чувствует иначе, — порочная система. Успеха она все равно не приносит.

Если говорить о нашем кинематографе, то залог успеха, по-моему, в высоком качестве фильмов и в жанровом, стилевом, тематическом многообразии, а вовсе не в том, чтобы делать картины, рассчитанные на какого-то мифического, усредненного зрителя, успех у которого будто бы и означает, что произведение является народным.

С посещаемостью картин, со зрительской анкетой все обстоит не так просто, как иногда кажется. Зрители говорят, что хотят видеть на экране реальную жизнь, но имеют в виду при этом совершенно разные вещи. «Все как в жизни» — как же это? Наверное, вам приходилось выслушивать от случайных собеседников рассказы из их собственной жизни. Один расскажет о каком-то событии, поразив тебя невыдуманными подробностями, сложностью, которая скрывается за внешней простотой случая, а другой рассказывает... и, наверное, тоже не врет, но факты собственной биографии запомнились и интересны ему, только если они похожи на «кино». И человек невольно изо всех сил приукрашивает события, стараясь дотянуться до какой-нибудь «Есении». Только в этой похожести видит он ценность жизненных фактов. А ты слушаешь и понимаешь, что тебе рассказали про что угодно, только не про жизнь.

«Как в жизни» — под этим определением может скрываться все что угодно. И здесь опрос социолога не даст нам возможность понять истинное положение вещей. Потому что для одного зрителя «как в жизни» — это «Председатель» и «Прошу слова», для другого — та же «Есения».

Мы, конечно, не можем не учитывать вкусы зрителей. Мы должны знать, что именно они недополучают. Но важно, какие выводы мы из этого сделаем, на что будем ориентироваться.

Условно: если четверо из десяти думают, как я, а шесть — иначе, у меня есть два пути. Первый — найти форму фильма, чтобы убедить в правоте своей позиции тех, шестерых. Второй путь — самому стать на позицию большинства, чтобы ему понравиться. Но ведь менять свою позицию, чтобы нравиться, может только беспринципный человек.

Вот все хотят разобраться, почему Высоц-

кий и Шукшин добились такого успеха. Ничего, конечно, плохого в попытке такого анализа нет. Но если мы захотим поставить вопрос, грубо говоря, так: «Давайте поймем и сами добьемся», — ничего хорошего из этого не получится. Потому что у нас в этом случае с тем же Шукшиным задачи будут разные — он понимания добивался, а мы успеха...

Это похоже примерно на такую позицию: «Давайте повторим опыт чужой счастливой любви и тогда сами удачно выйдем замуж». Это правильная, по-моему, аналогия, когда мы говорим о народности и массовости. Одни из нас говорят о любви, другие о замужестве. И мы все вместе удивляемся, что не понимаем друг друга. Народность и массовость должны совпадать — в идеале. Но как к нему прийти? Пока что ясно одно: массовый успех фильма не служит автоматическим показателем его народности.

Ломуш Океев

По телевидению за один вечер даже очень посредственный фильм смотрят десятки миллионов зрителей. Но делает ли такая массовая аудитория все картины, прокрученные по телевидению, народными? Нет, конечно. Вот вам и ответ на вопрос — одно ли и то же народность и массовость. В целом наше телевидение и народно, и массово, но это не значит, что все программы и передачи народны, хотя все по сравнению с кинематографом массовы. И кино наше не служит ни коммерции, ни элите, оно народно по существу. Но не все картины народны, даже если они пользуются массовым успехом.

Есть извечный наш вопрос — о кинопрокате. Мы уже устали об этом говорить, но говорить нужно, пока положение не улучшится. К сожалению, прокат работает не всегда достаточно гибко. Конечно, он должен заботиться о полных залах, о максимальных сборах, но какими путями? Не секрет, что завоевывать зрителя прокат умеет не везде. Злободневная тема и кассовый «боевик» — вот два конька, на которых прокату выезжать проще. На просмотрах в Доме кино прокатчики готовы хвалить шедевры, но, как только дело доходит до выпуска картин на экраны кинотеатров, забота о быстром кассовом успехе выходит на первый план. Система проката должна стать более продуманной, более сложной, отвечающей современным требованиям. Тогда можно будет всерьез говорить о воспитании зрителей, о том, чтобы приучить их к фильмам, достойным всеобщего внимания.

Хочу сказать и о рекламе. Чего греха таить: часто фильмы, допустим, среднеазиатских или закавказских, или прибалтийских студий плохо, слабо рекламируются.

Из своих картин я считаю лучшей «Небо нашего детства». Фильм получил много наград, его купили десятки стран. А приехал я нынешним летом в столицу на Неделю киргизского кино — и не нашли в Московском кинопрокате ни одной копии. Как я могу рассчитывать на массовость? Я ведь делал фильм для народа, а где зритель может его посмотреть?

Разумеется, не только поэтому многие картины, например, и наши, киргизские, не пользуются массовым успехом в стране. Тут много факторов. На фильмы с маркой «Мосфильма» или «Ленфильма» публика идет охотнее. Не секрет, что первые картины, созданные в Средней Азии, были профессионально несовершенны. Кино — это непростое дело, ему нужно долго учиться, его надо долго осваивать. Первые среднеазиатские картины были наивны, по экрану ходили придуманные люди, произносили неживые слова. А центральные студии — с дореволюционным стажем, с первых лет советского кино на них работали великие мастера, делали прекрасные фильмы. И если сейчас зритель ходит и на посредственные картины этих студий, то студии во многом обязаны этим своей марке, честь которой завоевали большие кинематографисты прошлого и сегодняшнего дня.

Есть, конечно, и сделанные в Средней Азии фильмы массовые, кассовые. Например, «Приключения Али-бабы и сорока разбойников» или картины о басмачах и чекистах. Их смотрят. Стоит ли нам огорчаться из-за этого? Не думаю. Зрителю не всегда хочется голову ломать

над сложными проблемами и новаторской формой. Бывает, хочется просто развлечься. Люди любят не только сахар, но и соль, и перец. Да и мы, даже если был бы спрос только на шедевры, не смогли бы этот спрос обеспечить.

Население нашей республики — три с половиной миллиона человек. Хорошие киргизские фильмы у нас смотрят охотно. Наши местные картины у нас идут, конечно, вне конкуренции: мы делаем киноленты на родном языке, о наших проблемах, люди узнают на экране самих себя. Но мы — студия маленькая, выпускаем всего два фильма в год. У нас на первом месте по посещаемости стоят индийские мелодрамы или картины с участием известных эстрадных исполнителей. Хорошо прошел у нас, как и по всей стране, фильм «Москва слезам не верит». Я знаю, многие его поругивали, но я хочу с ними поспорить.

Шумный успех лент вроде «Есении» выработал у нас странную реакцию: если фильм становится слишком популярным, это вызывает подозрение критики. Вместо анализа срабатывает стереотип: «это ширпотреб». А «Москва слезам не верит» — это не поделка, каких мы знаем много. Здесь не приглашали Аллу Пугачеву и Михаила Боярского, чтобы запланировать массовость. Фильм не зря получил и Государственную премию СССР, и «Оскара». Он затронул сердца многих людей, особенно женщин. Есть в нем эпизоды, спорные по вкусу, по актерскому исполнению. Но я считаю, что картина получилась и массовой, и народной. Потому что затронута биография человека на фоне биографии страны, показана эволюция героини, с ее достоинствами и недостатками, вместе со становлением нашего сегодня. И если сделано это в несколько мелодраматическом стиле, то и тут я не нахожу ничего плохого.

Нет второстепенных жанров. И через мелодраму, и через приключенческий фильм, через комедию можно выразить высокие мысли и чувства. Как исполнено? Присутствуют ли в картине талант, зоркость, гражданственность? Большинство шекспировских вещей — это «ходячие» сюжеты о семейных драмах, об интригах в борьбе за власть и за деньги, об идеальной любви. Но не буду говорить о Шекспире. Возьмем фильмы Джона Форда, которые изучают во ВГИКе как пример высокого мастерства. По жанру многие из них это вестерны. Но в них мы видим образ Америки, там мы встречаем интересные человеческие характеры.

Конечно, есть жанры, которые нравятся всем без исключения. Даже самый серьезный человек хочет смеяться. У зрителей есть свои жанровые предпочтения. Скажем, производственная драма пока еще не может конкурировать с эксцентрической комедией по массовости. Но спекулировать на популярности жанра, как, впрочем, и на важности темы, настоящий художник не имеет права.

Но вот вам лучшие фильмы Георгия Данелия. Что они представляют собой в жанровом отношении? Комедии, бытовые драмы, современные притчи? Неясно. Зато ясно: это настоящие произведения искусства, они заставляют нас смеяться и плакать, узнавать себя и окружающий мир, любить и ненавидеть. И кассовому успеху этих фильмов можно позавидовать. И они по-настоящему народны. В них отражена душа нашего современника.

Тут был затронут вопрос о творчестве Василия Шукшина и Владимира Высоцкого. О Шукшине спорить нечего. Не все у него одинаково удачно, но в целом его творчество, без сомнения, народно. В его творческой биографии народность и массовость совпали не сразу. Теперь его книги и фильмы стали поистине всенародным достоянием, а с годами, я уверен, их будут читать и смотреть еще больше. Для меня, например, Шукшин олицетворял собой современного русского человека — с его страданиями, победами и поражениями. В его произведениях, кроме мастерства и таланта, трогали сердце искренность, поиск, боль. Как бы он ни критиковал своих героев, как бы ни иронизировал над ними, он всегда оставлял своим читателям и зрителям надежду. В его творчестве на первом месте была доброта, без которой произведения искусства и не могут существовать. Что касается Высоцкого, то у него не всегда совпадали в творчестве народность и массовость. Но по другой, чем у

Шукшина, причине. Есть у Высоцкого и щемящие, искренние строки. Но не надо после смерти художника хвалить все подряд, нужно на его наследие смотреть объективно.

Смотрел я несколько месяцев назад по телевизору старый, еще довоенный фильм «Петр I». Какая замечательная картина! Каждая актерская работа там — шедевр: игра Симонова, Черкасова, Жарова, Тарасовой, исполнение массовых сцен... Как точно и приподнято переданы там дух эпохи, дух России. Это народный фильм. Я, киргиз, был горд за русский народ, за то, что он смог так — с жестокостью, с кровопролитием, но и с упорством, жертвенностью, юмором — прорубить «окно в Европу», построить Петербург, обновить Россию.

Здесь не произносятся патриотические лозунги, но патриотизм глубоко пронизывает весь фильм. Вот так нам надо ставить картины.

А мы часто показываем результат лозунгов, как бы забывая или не умея раскрыть те процессы, которые ведут к цели. Как лучшие песни, сочиненные композиторами и поэтами, стали народными, так и наша киноклассика сошла с экрана в жизнь. Я могу привести в пример «Чапаева», «Броненосец «Потемкин», «Потомок Чингис-хана»... Увлечение модными и развлекательными фильмами меняется быстро.

Те картины, что были только массовыми в моем детстве, сейчас никто и не станет смотреть.

Время — самый великий судья. Так случается и с литературной классикой. То, от чего мы морщились в детстве, открываем для себя с годами, и чем внимательнее вчитываемся или всматриваемся в произведения классики, тем больше растет наша жажда.

Не будем думать, что народность — это десять миллионов зрителей за один день проката.

Народность искусства — слишком высокое понятие, чтобы отдавать его массовым произведениям, не всегда имеющим художественную ценность. Народность — это категория не количества, а качества. Массы могут сразу и не понять, и не принять какое-то произведение. Но у настоящего искусства долгая жизнь, и все равно народ его поймет и полюбит, признает своим. Приведу в пример фильмы многих отличных кинематографистов Грузии. В этих фильмах — грузинский народ, и это наше всенародное достояние.

Или Андрей Тарковский. Его картины тоже народны независимо от количества зрителей. Художник — сын народа, и все, что он создал замечательного, создано народом. Фильмы Тарковского представляют нашу Родину за границей, и лучшая часть зарубежной публики — думающие, понимающие, активные люди — по его произведениям знакомятся с нашим искусством, с нашим народом. Такие фильмы — наша гордость. Лучшие мастера искусства наиболее ярко и точно выражают душу своего народа. И не только своего. В наше время художник должен уметь прислушиваться к голосу всей планеты, должен уметь представлять свой народ на всемирном соборе человечества.

Мы делаем кино не только для региона, не только для нашей страны. Через кинематограф тоже проходит линия современного фронта — идеологическая борьба. Фильмы — наше оружие, мы должны быть вооружены на современном уровне. И тут встает вопрос технического оснащения нашего кинематографа. Что такое кинокамера? Это наш глаз. Но если он с дефектами, то мы и мир покажем искаженно. Кино не только творчество, но и техника. Когда мы говорим о массовости аудитории наших картин, то значение имеет все — и какой камерой мы снимаем, и на какой пленке. Но хорошую пленку обещают нам только в конце нынешней или даже в следующей пятилетке.

Не обкрадываем ли мы сами себя такой неторопливостью?

Я слышал жалобы московских коллег на то, на се, на другое, на третье... О чем тогда говорить нам, киргизским кинематографистам, если техническое оснащение нашей студии находится на низком уровне. Студия «Киргизфильм» не имеет даже павильона. Наши картины мы проявляем на других студиях, и,

конечно, нашу пленку обрабатывают там в последнюю очередь. Сейчас я приступаю к съемкам эпического фильма «Потомок белого барса» по мотивам киргизского фольклора. Это будет напоминанием о сыновнем отношении к природе, о любви к своей родине, о чистоте человеческих отношений — о тех ценностях, которые рождены в народе и которые мы не должны забывать. Я хочу, чтобы мой фильм был и народный, и массовый. Но замысел мой упирается в технические возможности студии. Может быть, центральные студии помогут кадрами и техникой.

...Нам всем надо думать, как завоевать массы, как сделать фильмы и массовыми, и народными. Это даже хорошо, что существует такая проблема. Значит, есть куда идти, есть о чем заботиться. И решим мы эту проблему только если будем взывать к чувствам народа своими чувствами — выстраданными, искренними и высокими.

Юрий Воронцов

Режиссеры Толомуш Океев, Павел Чухрай и Владимир Фокин затронули очень важную сторону проблемы. Для более правильного понимания народности и массовости советского кино, о чем идет речь на нашей встрече, очень важно иметь в виду отношения между киноискусством и кинопрокатом, кинообслуживанием. Мы оцениваем киноискусство с точки зрения его места в системе художественной культуры. Говоря о прокате, акцентируем внимание на кинематографе как виде массовой коммуникации. Сегодня такой подход необходим, так как кинематограф функционирует на фоне интенсивной телефикации, возможного внедрения в обозримом будущем телевизионного кинематографа (кассетного телевидения).

Социология кино сегодня позволяет достаточно точно определить взаимоотношения, порой и не очень простые, между кино и зрителем, описать «анатомию» зрительских интересов, потребностей, предпочтений и ожиданий.

Конкретные социологические исследования показывают, что в жизни каждого второго зрителя кино имеет большое значение: 66,1 процента опрошенных в ходе одного из исследований (эта цифра впоследствии подтвердилась) считают, что «каждый человек должен ходить в кино» (против 2,7 процента, считающих, что «в кино можно не ходить»).

Когда зрителю приходится сталкиваться с альтернативой: пойти в кино или смотреть фильм по телевидению, то он фактически делает выбор между телевидением и кинообслуживанием. Именно кинообслуживание (комфортабельность кинотеатра, его удаленность и пр.) выступает в качестве своеобразного фильтра, отсеивающего от кино зрителей с неустойчивой установкой на киноискусство. Чем выше человек оценивает кино как искусство, тем меньшее значение имеют для него формы кинообслуживания.

Кинорепертуар и кинообслуживание формируют определенные установки и ожидания зрителя. Неудовлетворенность просмотром постепенно накапливается, формируя неустойчивую, а затем и негативную установку на кинематограф, которая часто решает альтернативу — фильм в кинотеатре или по телевидению — в сторону последнего. По данным наших исследований, 46,6 процента кинозрителей чаще всего уверены, что фильм, на который они идут, им понравится, а в телевидении число «уверенных» достигает 74,7 процента. На вопрос, что бы они предпочли в свободный вечер, 27,1 процента опрошенных ответили: «Хороший фильм в кино», а 20,2 процента: «Хороший фильм по ТВ».

Прокат слишком большого количества лент, не пользующихся зрительским успехом, способствует формированию негативной установки к посещению кинотеатра. Частая смена репертуара дает пока некоторый эффект, но его перспективы не следует оценивать слишком оптимистично. Во-первых, как говорит практика, очень большое число названий рассредоточивает рекламу, не дает возможности сконцентрировать внимание на сравнительно немногих фильмах, но таких, которые укрепят зрительскую привязанность к кино как искусству. По данным опросов, каждый третий зритель считает, что после неинтересного фильма «долго не хочется идти в кино».

Во-вторых, выпуск очень большого количества фильмов приводит к тому, что в распоряжении проката оказывается слишком мало копий. Фильм быстро проходит в кинотеатре и слишком долго идет «по кольцу», а поэтому его «ореол», созданный общественным мнением и рекламой, то не успевает реализоваться, то гаснет прежде, чем массовый зритель увидит фильм.

Очевидно, что в этом плане эффективной могла бы оказаться более резкая дифференциация тиражей. Фильмы, которые наряду с идейной и художественной значимостью достаточно интересны в зрелищном отношении, должны создавать в кинематографе те контрастные зоны повышенной яркости, притягательности, которые подчеркнут различия между кинематографом и телевидением, послужат воспитанию кинокультуры зрителя. Но для этого подобные фильмы должны попадать в фокус рекламного воздействия, демонстрироваться на гребне интереса, создаваемого общественным мнением. Для показа фильмов, значительных по содержанию, но незрелищных, и фильмов, рассчитанных на локальную аудиторию, целесообразно шире использовать специализированные сеансы, киноклубы, фестивали. Дело в том, что подчас даже очень хорошие или полезные фильмы не вызывают должного эффекта лишь потому, что воспринимаются не той аудиторией или не в тех психологических обстоятельствах. Однако при показе по телевидению или в специальной аудитории эти же фильмы получают высокую оценку, полностью реализуют свой идейный и эстетический потенциал. И такой подход не снижает критерия массовости нашего кино.

Многие научно-исследовательские центры страны, киноведы и социологи проводили и проводят исследования и наблюдения в области кино и его аудитории, которые представляют определенный интерес для науки и практики. Однако следует сказать, что подавляющее большинство этих работ имеет два существенных недостатка: они проводились и проводятся как одноканальные (исследуется только аудитория кинематографа без учета «потребления» разнообразной эстетической информации по другим каналам культуры и искусства) и притом лишь на функциональном уровне.

Не отрицая научной и практической значимости таких исследований, все же скажем, что рассмотрение кино, телевидения и других каналов искусства и культуры вне социально-культурной системы, в рамках которой они функционируют, без учета их возможного взаимодействия и взаимовлияния, приводит к ошибочным выводам и рекомендациям. Так, повышение эффективности одного канала (кино, телевидения) начинает пониматься лишь как экстенсивный процесс, то есть как увеличение продукции данного канала на основе расширения номенклатуры продукции и повышения ее «конкурентоспособности». При этом упускается из виду, что подобное повышение эффективности одного канала (скажем, кино или ТВ) во многих случаях влияет на понижение эффективности другого, ибо одноканальные исследования не отвечают на вопрос: от чего именно должна быть отвлечена аудитория, которую мы привлекаем к просмотру фильма или телепрограммы? Должна ли данная часть программы стать более популярной, то есть иметь более широкую аудиторию? Что считать целесообразным: расширение аудитории той или иной рубрики, цикла или повышение их оценки той локальной аудиторией, на которую они рассчитаны? Можно ли вообще отождествлять популярность (потребляемость) и оценку, как это делается во многих исследованиях?

Иными словами, социология подтверждает то, о чем сегодня, со своей точки зрения, говорили режиссеры: исследование только одного канала культуры, искусства, массовой информации чревато опасностью отождествления эффективности с популярностью, ориентированной в сторону легкости, развлекательности. В условиях многоканального функционирования культуры и искусства критерий популярности (посещаемость кинотеатров, просмотр телепрограмм и тому подобное) становится неудовлетворительным, а исследования, выполненные только лишь на функциональном

уровне (без учета эстетического, идеологического аспектов), дают неверные результаты.

Например, функциональное исследование кинематографа фиксирует, что ТВ отнимает у кино определенную часть аудитории. Из этого наблюдения следует вывод: телевидение является конкурентом кино. При узковедомственном подходе — да, несомненно. Однако наши исследования, которые были в своей основе комплексными, многоканальными, показали другое. Существует определенное взаимодействие и взаимовлияние на аудиторию многих каналов культуры и искусства: приобщающее, дифференцирующее и, конечно, препятствующее, но оно не является доминирующим.

Телевидение, например, отнимает или может отнимать определенную часть аудитории при определенных условиях, но не у киноискусства, а лишь у кинопроката. Аудиторию же киноискусства ТВ значительно увеличивает и может повышать роль кино в духовной жизни общества.

Другое дело, что многие произведения киноискусства, как это убедительно показали наши исследования, могут существенно проигрывать на телеэкране в восприятии определенной части аудитории.

Конкретные социологические исследования кинематографа подтверждают необходимость в современных условиях комплексного и системного подходов к изучению его аудитории.

Владимир Денисенко

Для кого мы делаем свои фильмы? Ответ ясен и неоспорим: для народа. Чтобы воспринять киноискусство, народ должен стать массовым зрителем. Нам нужны все зрители, без исключения. Но у каждого из них есть свои предпочтения. Понятно, что все зрительские потребности один фильм не удовлетворит, и мы сознательно или стихийно, но ориентируемся на определенные запросы «своей» аудитории, исходя из материала картины, из ее темы, идейной направленности, образной системы и так далее. Но ведь фильм мой смотрит не только «моя» аудитория, которую я имею в виду в первую очередь, когда задумываю и снимаю картину. Я хочу, чтобы ее посмотрели — в идеале — все зрители. Пусть не всем она понравится, пусть одни ее примут, другие отвергнут, но каждый режиссер непременно хочет, чтобы с его работой познакомились если не все, то как можно большее число кинозрителей. Сразу же, в первый год демонстрации, или на протяжении многих лет? Тут, вероятно, у каждого режиссера — своя надежда. Однако решать, народное ли перед нами произведение или нет, нельзя, на мой взгляд, имея на ружах только свежие данные проката. Иначе мы останемся на уровне эмпирических фактов, научно не осмысленных, и надежных критериев не выработаем. Сегодня уже говорили, что народность — понятие не просто количественное, и все же оно, будучи прежде всего качественным, конечно же, каким-то внутренним образом связано и с количественными показателями. Вот эту сложную связь мы, как мне представляется, и должны сообща изучать, выяснять, в чем она. Проблема значительная, и решение ее, безусловно, несиюминутное.

Пока же мне ясно: нельзя «свою» аудиторию — скажем, установленную по вероятному ее интересу к жизненному материалу фильма,— нельзя эту аудиторию обоготворять и считать только ее мнение о фильме решающим критерием народного признания. Позвольте напомнить классический пример. «Землю» Довженко, признанную одной из лучших картин всех времен и народов, приняли поначалу далеко не все. И не только такие зрители, скажем, как Демьян Бедный. Александр Петрович вспоминал, что в картине ничего не понял его отец, крестьянин, который, правда, был на киносеансе чуть ли не впервые в своей жизни. Это — к проблеме понимания картины различными зрительскими аудиториями в первое время проката. А вот другая проблема — зрительское отношение к жизненному материалу фильма.

Один из эпизодов «Повести о женщине» мы снимали на металлургическом заводе в Запорожье. Ко мне подошел знаменитый сталевар и спросил: «Ты что снимаешь? Хронику?» — «Нет, художественный фильм». Он вдруг вы-

ругался крепко, возмутился: «Да вы все с ума сошли! Целую смену, 8 часов, огонь мелькает у меня перед глазами! Приду домой, включу телевизор — и опять мелькает! Да ты мне интересную жизнь покажи, да девчат красивых, да чтоб за душу взяло, да чтоб песни мировые!» Вот пример восприятия жизненного материала как такового, вне его художественного контекста.

И еще случай. В одном селе, где снимался фильм «Жнецы», работала церковь, плохонькая, переделанная из какого-то старого зданьица. А рядом возвышался новый Дворец культуры. Но в субботу и воскресенье в церковь ходило больше людей, чем во дворец. Мы разговорились с некоторыми из них, спросили: почему так? Люди, не совсем пожилые по возрасту, комсомольцы 30-х и 40-х годов, а в церковь ходят. В бога уверовали, что ли? И они ответили: нет, мол, в бога не верим, но в церкви певчая очень хороша да и прибрано чище. И люди не поклоны бьют, а хор слушают. И душа, мол, отдыхает, ей красоты хочется. Так и объяснили: красоты хочется! И в этом есть большая человеческая правда. Видимо, мы, художники, не всегда точно держим руку на пульсе времени, неточно улавливаем дефицит на эстетические переживания различных слоев населения. Важны не только их интерес к разному жизненному материалу, но и чисто эмоциональные запросы. Зритель часто идет на картины пусть низкие по качеству, но заполняющие образовавшийся эмоциональный вакуум. Мне кажется такое объяснение наиболее вероятным. Возьмем, например, фильмы с участием эстрадных знаменитостей. Зрители, конечно, понимают, что фильм сам по себе плох, но хотят слушать певца или певицу. Кинематограф в данном случае работает не как вид искусства, а как средство тиражирования, средство доставки.

Все это имеет прямое отношение к многоаспектной теме нашего разговора. Еще великий Пушкин поставил серьезнейшую эстетическую проблему: что такое народность, что понимать под словом «народность»? Или это подражание народному языку, или широкое чтение литературы самим народом, или же это отражение в зеркале поэзии сущности бытия народа, склада его жизни, состава мыслей и чувствований, обычаев и поверий, привычек и даже климата? Вспомним его знаменитые определения: «Драма родилась на площади», «Драма ведает страстями человеческими». Изображение этих страстей и исповедей души людской — по его утверждению — для драмы есть всегда делом новым, делом всегда интересным, знаменательным и поучительным.

Гоголь в статье о Пушкине писал, что поэт должен говорить как бы языком своих современников, своего времени, что он «государственный служащий» на поприще поэзии и должен выражаться так, чтобы каждому современнику казалось, что это говорит он сам.

Эти мысли чрезвычайно живы и для современного киноискусства. Для меня лично ответ на вопрос, о ком и для кого делать фильм, всегда есть наиважнейший. Без этого, на мой взгляд, в принципе невозможно подходить к художественной практике, к определенной работе. Л. Толстой говорил, что нужно иметь адрес, кому ты пишешь. Это истина.

Все люди переживают эстетическое наслаждение от того или иного произведения искусства. Но нравиться может не всем одно и то же. Зритель, повторяю, не однородная масса. Люди разнятся не только по образованию, культуре, развитию, духовности, но и по склонностям эстетическим, по эмоциональной направленности, даже по физиологическому восприятию (ведь сколько угодно есть людей без музыкального слуха, без острого ощущения цвета, даже дальтоников много). Если не ошибаюсь, у Сенеки я прочел, что искусство не воспитывает человека, а подготавливает его душу к восприятию прекрасного. Думаю, что это верно, Ведь воздействие произведения искусства на человека происходит по очень сложным путям.

...Тогда, в цехе огромного завода, в суете съемки, я не нашел, что ответить знаменитому сталевару. И не стал объяснять, что в фильме, где перед глазами будет мелькать огонь плавки, возможно и все то, чего он ждет от кинематографа, и еще многое другое. И мыс-

ленно я продолжаю с ним разговор. Думаю: пойдет ли он на мой фильм, если сосед ему скажет, что там, между прочим, действие происходит и на заводе? А если пойдет, то как оценит картину? Произойдет ли чудо узнавания и сопереживания? Что ему понравится, а что нет, что взволнует, а что оставит равнодушным? И второе — все ли я сделал, чтобы она была ему понятной и была им понята? Ведь таких, как мой сталевар, тысячи, и тысячи их соседей — уже миллионы, они и есть реальная зрительская аудитория... Значит, я должен найти путь к сердцу и к разуму отдельного человека и вместе с тем — к сердцам и к разуму многих и многих. Для каждого из миллионов должно состояться сугубо индивидуальное, личное узнавание художественно отраженной жизни, и каждый из миллионов должен вынести из зрительного зала эмоциональное переживание и эстетическое наслаждение. Таково сложное диалектическое единство произведения киноискусства — фильм мой должен быть понятен и должен быть понят каждым и миллионами. И пусть его увидят как можно больше зрителей. И уже сейчас можно и должно обсуждать, определять, народен он или нет. Но окончательное суждение все-таки выскажет время. И время не просто как некая абстрактная категория, а время полного, последовательного, разумного проката. Грамотный, умелый прокат фильма — дело непростое, тоже своего рода искусство. Думаю, с этим согласятся все.

Герман Лифшиц

Все мы понимаем, что не беспричинно нынешнее настойчивое возвращение кинокритики и кинотеории к проблемам народности и массовости экранного искусства. Темы эти для отечественного киноведения традиционны, но современный этап развития кинематографии, реальная практика фильмопроизводства наполнили их злободневным содержанием, придав особую значительность и остроту. Идет процесс осмысления опыта кино в укреплении связей со зрителями, притом не в противовес, а в единстве со всеми искусствами, в условиях широкого развития культурных форм досуга.

В фокусе общественного интереса — репертуарное планирование, проблемы творческие, политика проката — именно в них всего выразительнее проявляются поиски средств удовлетворения аудитории, ее всегда острой потребности в искусстве экрана. После известного спада стабилизация посещаемости кино, даже некоторый ее рост — прецедент, закономерно привлекающий к себе внимание. Здесь возникает масса вопросов. Необходимо соотнести этот успех со многими обстоятельствами, понять его природу, предвидеть варианты развития. В возникших дискуссиях порой отчетливо просматривается и беспокойство: а не оплачен ли успех потерями в эстетическом воспитании зрителей, достаточно ли продуман с этой точки зрения кинорепертуар?

И тут, понятно, исходными критериями зрительского успеха фильмов, точным мерилом его должны были явиться представления о народности и массовости искусства, как мы их понимаем, взятые в диалектическом единстве.

Говоря о массовом успехе фильма, будем иметь в виду широкое признание подлинного произведения искусства, а не подделки под него, сумевшей собрать значительную аудиторию. Да, кино изначально самое массовое искусство, но выводить отсюда, будто успех всякого фильма у зрителей — свидетельство его принадлежности к подлинному искусству, все же неверно.

В поисках ответа на серьезные вопросы не лишне обратиться к истории. Ленин тесно связал саму идею широкого распространения кино с просвещением народа. Такой подход принципиален. Он позволяет массовый успех фильма видеть не в механическом умножении зрительской аудитории, не в росте популярности картины, а в духовном воздействии произведения на широкие круги зрителей.

Думается, что кинокритика, исследуя природу успеха фильмов, должна видеть это различие, применяя термин «массовый» в его истинном значении, противопоставляя его бур-

жуазному пониманию термина «массовая культура». Глубокий теоретический смысл понятий «народность» и «массовость» как критериев художественности искусства раскрывается в полной мере, если мы рассматриваем эти категории в аспекте взаимоотношений художника и его аудитории. В основе контакта художника и зрителей находится ощущение их общности, в которой выражена нравственная, духовная близость. Это ощущение причастности художника к людям, для которых он творит, можно назвать чувством народности или психологией народности. Если авторы фильма, создавая его, представляют себе зрителя только со стороны, то это чаще всего не приводит к успеху. В таком случае произведение даже при мастерском исполнении может оказаться холодным, лишенным души и не увлечет аудиторию. Она чутко уловит недостаток искренности, некий след расчета на зрителей, поймет, что картина «сделана», и притом «со скидкой».

Только для экономиста зритель — понятие однозначное: это тот, кто покупает билеты. Для художника зритель должен стать человеком близким, понятным. Здесь, однако, самое опасное обмануться, поверить, что все уже известно, поддаться ложным установкам, принять, например, порой высказываемую мысль о том, что зрители действительно идут в кино только для того, чтобы отдохнуть да развлечься. Опыт социологических исследований говорит о необычайно сложной и динамичной структуре интересов зрителей. Это тема особого разговора, но если даже попытаться классифицировать аудиторию по самым общим, схематичным представлениям о социальных функциях киноискусства, то развлекательность безусловно окажется не доминирующей потребностью. Интересы зрителей связаны в основном с познанием жизни, человека, искусства.

Тип отношений, который уважают зрители, не сродни потребительскому. Эти отношения — высокого уровня требовательность, когда дело идет об оценке произведения искусства. Поэтому не будем обманываться бесхитростным увлечением очередным кинозрелищем, его большой популярностью: в поведении аудитории срабатывает совсем не тот механизм, на который должен рассчитывать настоящий художник. Следует остерегаться потакать таким потребностям, которые сами зрители ценят невысоко, к которым относятся снисходительно, как к своим слабостям. Массовость кино совсем не тождественна тому, что порой называют «кассовостью», исчисляемой количеством проданных билетов.

Не надо скрывать, что у аудитории существуют и ложные потребности. Поэтому, кстати, всегда и во всех случаях ориентироваться на зрителя было бы неверно. В таком положении есть элемент самоуничижения художника, обратная сторона неуважительного отношения к зрителю. Не случайно, например, стремление спешить за аудиторией, за изменением ее интересов приводит порой к парадоксальной ситуации: чем больше спешишь, тем больше не поспеваешь.

Художник оказывается впереди, когда он живет интересами зрителей, но видит дальше них и может выразить это видение художественно. Предпосылки народности и массовости произведения искусства складываются в жизненной и творческой биографии режиссера, в исходной нравственной позиции автора.

Естественно и понятно страстное желание режиссера видеть на просмотрах своих фильмов переполненные залы. Но перед ним всегда будет стоять вопрос о средствах, какими достигается эта желанная цель, точнее говоря, об их эстетической ценности. Давно уже в кино выделены темы, мотивы, сюжетные конструкции, которые чаще всего вызывают ответную реакцию публики. С их помощью зрителей привлечь несложно. Кассовость ныне можно прогнозировать — и с большой точностью. Социологи исследуют социально-эстетические признаки, которые влияют на посещаемость фильмов. Делается это не для того, чтобы механически использовать комплекс сильнодействующих признаков в прагматических целях. Опыт такого изучения интересен, поскольку раскрывает закономерные связи фильмов и зрителей, стимуляторы и механизмы активного поведения аудитории.

Действительный успех в кино — это путь к народности и массовости искусства, к их синтезу, который возникает в рождающем новую истину творчестве, а не в расчетах на эффекты известных приемов ремесла. Дорога к народности необычайно сложна, а порой и мучительна. Пройти ее художник может только в духовном сродстве с нравственным и интеллектуальным миром своих современников.

Анри Вартанов

Хочу сразу же оговорить, что я предпочитаю те произведения экрана, в которых видна личность их создателя, где есть серьезный и глубокий анализ действительности, где обнаруживается стремление искать новые пути художественного выражения. Однако в обсуждении той темы, которая собрала нас здесь, нельзя исходить из наших индивидуальных вкусов. Нельзя ни на минуту забывать, что в отличие, скажем, от балета или симфонической музыки кинематограф является массовым видом искусства: его произведения менее всего рассчитаны на успех среди посвященных. Поэтому и в качестве критерия при оценке произведений киноискусства нельзя ограничиваться использованием индивидуальных (пусть даже и безупречных) вкусовых пристрастий критика.

В противном случае мы всякий раз будем попадать впросак: произведения, которые будут казаться нам верхом совершенства, оставят равнодушным массового зрителя, а пользующиеся у него успехом ленты вызовут у нас лишь ироническую усмешку. В редакции нас познакомили с данными проката отечественных фильмов за два квартала. Я внимательно посмотрел их и обнаружил, что наименьшее число зрителей — 161 тысячу — имело талантливое произведение режиссера Баграта Оганесяна «Осеннее солнце», получившее высокие оценки критики. Недалеко от него ушли и ленты Тарковского «Сталкер», Михалкова «Несолько дней из жизни И. И. Обломова». Фильм «Приключения Али-бабы и сорока разбойников» по итогам этих двух кварталов идет на первом месте по числу зрителей. Цифры подобного рода способны охладить пыл самого что ни на есть горячего ревнителя «высокого эстетического вкуса» в кинематографе. Кое-кого они могут привести в отчаяние, внушить мысль о бесполезности усилий критиков в борьбе с коммерческим кинематографом.

Впрочем, я хотел бы отметить, что поляризация аудитории, разделение ее на тех, кто смотрит «Али-бабу...», и на тех, кому нравятся ленты Тарковского и Михалкова, нередко принимаются нами как абсолютная категория. Мы почему-то считаем, что одни люди смотрят т о л ь к о кассовые боевики, а другие — т о л ь к о шедевры высокого искусства. На самом деле это не так. В «эстетическом рационе» человека должна быть «пища» разнообразная: в нее не могут входить произведения одного лишь рода. Мало того, я убежден, что чем выше общеэстетический уровень зрителя, тем шире палитра избираемых им произведений. Причем подобная «всеядность» отнюдь не свидетельствует об уступке дурным вкусам или об отсутствии определенных пристрастий у человека. Просто, повторяю, развитый человек не может ограничиваться однообразным «эстетическим меню» — даже состоящим из, говоря словами Ленина, «утонченных бисквитов». Для нормального существования в определенных условиях ему нужна и другая, более грубая «пища».

Напряжение и изнурительный темп современной жизни, с одной стороны, резкое увеличение времени досуга, с другой, предъявляют сегодня к искусству особые, ранее неведомые требования. О них все чаще и все определеннее стали говорить социологи, они, не анализируя те историко-культурные «шлейфы», с которыми связаны эти понятия, пишут о том, что в современном искусстве все более значительными становятся развлекательные, гедонистические функции, функции восстановления физических и умственных сил после напряженного трудового дня или трудовой недели. В особенности четко эти изменения могут быть прослежены на том виде художественного творчества, которое «потребляется» постоянно, изо дня в день. Я имею в виду телевидение: тут больше, чем где-либо, восстановительно-

развлекательная функция искусства дает о себе знать. Это обстоятельство повлекло за собой широкое развитие эстрадно-развлекательных телевизионных жанров.

Кстати, замечу, что технические средства распространения искусства, к которым, кроме телевидения, относятся еще и радио, грамзапись, фотооткрытки и тому подобное, свидетельствуют своими тиражами о том, что «развлекательные» произведения явно превалируют над «серьезными». Я употребляю эти два термина в кавычках потому, что, полагаю, сегодня традиционное деление произведений (а то и видов искусства в целом) на «высокие» и «низкие», «серьезные» и «легкие» не выдерживает критики. Не только потому, что, как любят говорить критики, почти каждое «легкое» произведение искусства несет в себе «серьезный» смысл, но и по той причине, что самое что ни на есть «серьезное» художественное творение (в особенности сделанное в лоне таких массовых видов искусства, каким является кинематограф) должно обладать определенной долей «легкости», чтобы оказать максимально широкое воздействие на аудиторию.

Таким образом, в настоящее время все более четко обнаруживаются два встречных процесса. С одной стороны, эстетические потребности современного человека расширяются и разнообразятся настолько, что он не может удовлетворяться одним каким-то — «серьезным» или «легким» — художественным рационом. С другой — наличие перемен в самом искусстве. Я думаю, что возникший ныне повышенный интерес к проблеме народности искусства (а также рассуждения о взаимоотношениях народности и массовости) имеет под собой именно эти основания.

В связи со сказанным, мне думается, сегодня больше, чем когда-либо прежде, вредит делу эстетический ригоризм, присущий значительной части нашей критики. Ведь каждый уважающий себя критик считает нужным выступить с разгромной рецензией-фельетоном по поводу «Королевы Шантеклэра», «Есении» или еще какого-нибудь подобного рода фильма.

Могу привести пример посвежее и посложнее: фильм, пользовавшийся в последнее время наибольшим успехом, — «Москва слезам не верит». Профессионалы-кинематографисты при первых же рабочих просмотрах обратили внимание на то, что в картине есть немало режиссерских огрехов, и на этом основании произнесли свой вердикт: средний фильм. Они обратили внимание на неловкость некоторых мизансцен, ординарность монтажных решений, определенную демонстративность актерской игры, но не заметили при этом удивительного «попадания» авторов рассказанной в фильме истории в строй чувств и представлений многомиллионной киноаудитории, что и предопределило ее выдающийся зрительский успех. Из него еще предстоит сделать целый ряд выводов, касающихся как практики кинопроизводства, так и теории массового успеха (если только таковая существует).

Из некоторых теоретических проблем, поставленных успехом этого фильма, я назову прежде всего вопрос о границе между народностью и массовостью, о которой мы сегодня и говорим. Одним из живучих сегодняшних предрассудков стал тот, что первый термин противопоставляется второму, что в одном видится подлинная связь с народом, во втором — лишь ее суррогат. Есть даже попытка отнести эти два понятия к разным терминологическим сферам: некоторые считают, что «массовость» — лишь количественная характеристика, в то время как «народность» принадлежит к качественным категориям. Думается, что это не так. Формирование подобных представлений относится к той поре, когда в нашем обществе (в ту пору состоявшем из антагонистических классов) были эксплуатируемое большинство — народ — и меньшинство эксплуататоров — «не народ». Сегодня подобное деление общества стало анахронизмом.

Характерно также, что в России, которая традиционно была крестьянской страной, понятие народа долгое время отождествлялось с крестьянством. Поэтому, например, Толстой даже в ту пору, когда в нашей стране сформировался — пусть пока немногочисленный —

пролетариат, все же, говоря о народности искусства, подразумевал только те его качества, которые связаны с крестьянством.

В нынешних условиях нет и не может быть речи о существовании у нас антагонистических классов (или хотя бы элементов их художественной идеологии). Поэтому нет и тех социальных оснований, которые позволяют в буржуазном обществе противопоставлять понятия народности и массовости в художественном творчестве. Возвращаясь к примеру с фильмом «Москва слезам не верит», который некоторым суровым критикам кажется явлением массовым, но не народным, я хотел бы задать риторический вопрос: если те десятки миллионов зрителей, которые просмотрели эту ленту, не репрезентируют вкусы народа, то кто же их представляет?! Может быть, десяток критиков, которым это произведение не по душе?!

Думаю, что давно уже прошло время, когда отдельные критики брали на себя смелость высказываться от имени всего народа. Видимо, сегодня настала пора, когда термины «народность» и «массовость» потеряли таившееся в них противопоставление.

Все сказанное подводит нас к необходимости рассматривать те явления, о которых сегодня идут многочисленные споры в художественной среде, не как разрозненные и случайные, не как некое исключение или же кратковременную моду, — но как совершенно необходимую часть художественной культуры. Для ее обозначения до сих пор нет еще единого, всеми одинаково понимаемого термина. Для того чтобы не смешивать эти процессы с тем, что происходит в буржуазной «массовой культуре», некоторые, например, Юрий Андреев, начавший в «Литературной газете» дискуссию о народности и массовости,— употребляют понятие «культура масс».

Как бы ни обозначать это понятие, следует иметь в виду, что в нем заключено серьезное, достойное самого пристального внимания явление. Ни в коем случае нельзя тут ограничиваться критическими наскоками и рецензиями-фельетонами.

Необходимо, думается, не только признать права гражданства массовых, развлекательных форм искусства, но наладить планомерную работу по производству таких произведений и по их теоретическому осмыслению. Сегодня есть лишь одно объединение на «Мосфильме», стыдливо названное объединением комедийных и музыкальных фильмов. Скажу для сравнения, что у наших друзей в ГДР при Министерстве культуры существует весьма представительная Генеральная дирекция развлекательного искусства, которая не только руководит созданием художественных произведений, но и издает теоретические и критические журналы, бюллетени, альманахи, сборники. Недавно в Берлине вышла обстоятельная монография Петера Спаса «Развлечение при социализме». Деятели искусства ГДР, находящиеся на переднем крае борьбы с буржуазной идеологией, справедливо считают, что «массовой культуре» Запада следует противопоставить развлекательные произведения, пронизанные социалистическими идеями. При этом бой необходимо давать на территории противника, используя популярные жанры и формы.

«Культура для масс», имея свои неповторимые особенности, вместе с тем подчиняется основным эстетическим законам. Вот почему, по моему глубокому убеждению, нам, критикам, нельзя подходить с облегченными требованиями к оценке фильмов массовых, популярных.

Долгое время в определении эстетики массового искусства господствовало мнение, остроумно выраженное в замечании Карела Чапека: хороший уголовный роман должен быть написан плохо. Думаю, что для наших дней этот рецепт совершенно непригоден. Напротив, в массовых формах искусства, где круг предметов, характеров, образов достаточно повторяем, особенно необходимо мастерство автора, его умение с изяществом и блеском выполнить художественную задачу.

В свою очередь, и критика должна по отношению к таким фильмам выполнять свои задачи профессионально. Увы! Наша критика пока что попросту не имеет хоть сколько-нибудь определенной методологии анализа такого рода произведений. Это видно, между прочим, по той растерянности, которая царит в

критике при оценке массового успеха последних фильмов. Недаром журнал «Искусство кино» после рецензии на фильм «Москва слезам не верит» поместил зрительское его обсуждение. К «Экипажу» некоторые поспешили применить знакомые уже критерии фильмов-катастроф, а к «Пиратам XX века», «34-му скорому», «Душе» и другим, за неимением лучшего, приложили испытанные приемы фельетонной критики.

Можно не замечать те фильмы, которые пользуются шумным успехом. Можно писать о них язвительные фельетоны. Но все это не заменит серьезного анализа реальной и весьма актуальной проблемы нашего культурного развития. А исследовать эту проблему нужно нам, критикам. И чем раньше мы сделаем это, тем будет лучше — для искусства и многомиллионной аудитории зрителей.

Андрей Малюков

Приходилось слышать, что не так сложно изготовить «массовый» фильм и что могут быть даже даны рецепты съемок таких картин. Я знаю, что существуют относительно устойчивые позиции, по которым можно определить возможный кассовый успех готового кинофильма, но рецепты, позволяющие сделать картину гарантированно массовой, мне неведомы. Согласен пойти в ученики.

Потому что какие бы теоретические нюансы ни находили в понятиях «народность» и «массовость», непреложным останется такое положение: прежде чем произведение станет народным, оно должно быть массовым. Зритель должен прийти в кинозал, остаться в нем, увидеть и воспринять произведение.

Я разделяю позицию Толомуша Океева: каждый из нас хочет сделать картину и массовой, и народной. И мы тратим силы и энергию, чтобы картина была качественной по всем позициям. Я не думаю, что есть кинематографисты, которые закрывают глаза на конечный итог своей работы — успех в зрительном зале. И на этом пути к разговору со зрителями нет легких решений. Кажущаяся простота некоторых успешно воспринятых зрителями фильмов обманчива. Недостаточно просто эксплуатировать занятный сюжет или насытить картину изрядным количеством трюков и драк. Даже самая невзыскательная часть зрительской аудитории будет лишь раздражена таким однозначным набором приемов.

Известно, что существует всего 36 сюжетных ситуаций, они систематизированы и описаны. Никто не изобрел 37-ю. Ни Шекспир, ни авторы опереточных либретто. Но в разных руках одни и те же сюжеты могут полностью провалиться, быть непонятыми — либо вызывать настоящий накал, подлинное сопереживание. Не спасают и жанровые «прорывы». Сколько мелодрам, комедий, приключенческих картин не смогли ответить на все возрастающие потребности зрительного зала. Мне кажется, что причина неудач — в недостаточной глубине продумывания, расчета зрительского успеха. Рассчитать восприятие, реакцию, успех — задача эта, архисложная сама по себе, становится почти неразрешимой из-за отсутствия объективных критериев расчета, из-за некоего «шаманского» стиля нашей лексики, терминологии. Но необходимость рассчитывания будущего кинофильма от этого не уменьшается. Эйзенштейн с чрезвычайной последовательностью поверял алгеброй гармонию. Успех американского проката во многом наверняка строится на том, что он основан на строго профессиональном, скрупулезном расчете. Я знаю, что авторы фильма «Москва слезам не верит» также считали и вычисляли.

Успех этого фильма мог быть неожиданным для кого угодно, но только не для Валентина Черных и Владимира Меньшова. Они стремились к нему, закладывали его в свою работу. Вероятно, степень успеха была и для них приятной неожиданностью, но то, что сам он обусловлен профессиональным расчетом, несомненно.

Видимо, следует внести ясность в термин «расчет». Тут не простое взвешивание по принципу: это может понравиться зрительному залу, а иной ход будет менее популярен. Нет. Я понимаю «расчет» как комплекс требующих решения задач, включающих в себя и обнажение проблемы, и оценку сюжета, и выявление

всех функциональных задач фабульных перипетий и отдельных персонажей. Сюда же относятся определение ритмического строя будущего фильма и, правда, в меньшей степени, образный ряд картины. Разумеется, рассчитывая картину, необходимо взвешивать еще целый ряд параметров, но систематизация всех позиций, входящих составными частями в творческий анализ, не является предметом нашей дискуссии. Я не собираюсь заниматься и разбором отдельных составных частей «расчетного» анализа будущего фильма. Но непременно нужно подчеркнуть, что взвешивание, расчет, анализ должны начинаться с выявления, обнажения проблемы, исследованию которой авторы будущего фильма хотят посвятить свою работу. На этой основной части, я бы сказал, отправной точке отсчета, очень часто базируется главная ошибка, мешающая успешному приему фильма у зрителя.

Понятие «проблема» подменяется другим — «тема». Фон вылезает на первый план, как бы перекочевывая из тематических планов объединений и студий, подменяет собой проблему, и с этого момента в картине начинается невнятная жвачка. «Фоновые» фильмы не нужны никому. Подобный фильм, действие которого, предположим, разворачивается на селе, не найдет своей аудитории в городе, так как простой сельской экзотики, даже удачно снятой, не хватит на полнометражный художественный фильм. Не встретит такой фильм понимания и на селе, потому что проблем, которые так существенны для селян, здесь нет, в лучшем случае они лишь названы. И вот появляются такие фильмы на материале производства либо села, так называемые картины на морально-бытовую тему, либо фильмы об армейской жизни — их никто не смотрит, или, вернее, смотрят неохотно, а, выходя из зала, уносят с собой заряд раздражения, но уже не только фильмом, а и темой, которую авторы пытались выдать за проблему. И тема, как правило, благородная, компрометируется.

Анализируя свое дело, думается, можно избежать каких-то грубых ошибок и тем самым поднять средний уровень кинофильмов. Разумеется, невозможно заранее рассчитать выдающееся произведение искусства. Но успех с гораздо большей вероятностью может появиться там, где есть четкая уверенность в «крепких тылах». Ну, а для обеспечения этих тылов нужна совместная работа наших критиков и теоретиков. Нам, практикам, очень сложно без их поддержки.

Сейчас я приступаю к работе над новым сценарием. Начинается новый, мучительный, долгий путь для того, чтобы снять картину, которую посмотрело бы как можно большее число зрителей.

Алексей Ханютин

Думаю, при всем обилии существующих в нашем киноведении тематических, жанровых, стилистических и прочих классификаций нам не хватает некоего первичного, грубого разделения всей кинопродукции, которое позволило бы каким-то образом размежевать произведения, заведомо расположенные на разных этажах киноискусства и относящиеся к разным типам художественной культуры. Необходимость такого разделения давно уже осознана и обоснована в ряде искусствоведческих дисциплин, опыт которых, как мне кажется, стоит учесть в нашей дискуссии.

В частности, я хочу обратить ваше внимание на интересную типологию художественной культуры, предложенную Ю. М. Лотманом в его книге «Структура художественного текста». Эта типология предполагает деление всех видов литературных произведений и произведений искусства на два класса: построенных на «эстетике тождества» и на «эстетике противопоставления». Эстетика тождества, по Лотману, основывается на полном отождествлении изображаемых явлений жизни с уже известными аудитории и вошедшими в систему «правил» моделями-штампами. К этому классу относится фольклор и все художественные системы фольклорного типа. Другой класс — эстетики противопоставления — составляют произведения, в которых привычным для читателя, зрителя или слушателя способам моделирования действительности художник противопоставляет свое оригинальное решение,

которое он считает более истинным. Эстетика противопоставления характерна для искусства нового времени, тяготеющего к оригинальности, к разрушению привычных штампов и стереотипов.

Даже поверхностное знакомство с боевиками, будь то боевики кинопроката, бестселлеры книжного рынка или лидеры театрального репертуара, не оставляет сомнений в том, что все они относятся к классу эстетики тождества. Сквозь видимое разнообразие лиц, ситуаций и обстоятельств в них явственно проступают постоянно повторяющиеся сюжетные блоки, стандартные персонажи, трафаретные мотивы, стереотипные завязки и развязки.

В этой однотипности, повторяемости и кроется секрет высокой коммуникативности кассовых чемпионов. Отсутствие новизны и оригинальности, неколебимая приверженность штампам, подведение всех жизненных явлений под общеизвестные стереотипы, словом, все то, что художественная критика считает убийственным недостатком, с точки зрения массового зрителя, ориентированного на фольклорную эстетику, является бесспорным достоинством, повышает доходчивость произведения.

Однако само по себе наличие клише и стереотипов — еще не гарантия массового успеха. Ежегодно у нас выпускается множество фильмов-повторений, фильмов-штампов, а настоящий кассовый боевик такая же редкость, как и фильм высоких эстетических достоинств. Очевидно, неизменные модели-штампы должны постоянно актуализироваться, отождествляться с новыми, не похожими одна на другую реалиями окружающей или, наоборот, далекой и экзотической жизни. Производя акт отождествления, зритель как бы упорядочивает хаос эмпирической реальности, классифицирует и берет «под контроль» все новые и новые ее области. Такой процесс освоения действительности, очевидно, доставляет значительное удовольствие и является основой коммуникации в массовых аудиториях. Знакомое в незнакомом, архаичное в современном, вечное в преходящем — такова диалектика экранного неофольклора, двуединая формула, в которой одинаково важны оба слагаемых. Умение создавать неожиданные сочетания привычных элементов, оживлять схему интересным жизненным материалом требует известного, особого рода таланта, которым наделены далеко не все создатели массовой кинопродукции. А потому и в этой сфере есть свои лидеры и свой второй эшелон, свои открытия и свои ремесленные поделки.

Естествен вопрос: так ли уж различны, противоположны, несовместимы две эти художественные системы и два соответствующих им типа зрителей? Я думаю, нет.

В «Калине красной» Шукшин сознательно использовал самые популярные мотивы народной эстетики, они и обеспечили ей зрительский успех, какого не знал ни один из его предыдущих фильмов. Однако народность «Калины красной» не была простой уступкой требованию коммуникативности, этакой яркой упаковкой, в которую автор заворачивает свои заветные мысли. В этом фильме народность формы стала формой исследования народного характера. Обладая всеми признаками кассового боевика, «Калина красная» оказалась фильмом подлинно авторским.

И все же граница между эстетикой тождества и эстетикой противопоставления существует и дает себя знать даже там, где процесс диффузии между «высоким искусством» и «низкими жанрами» идет наиболее интенсивно. Да, Шукшин завоевал огромную аудиторию. Но добился ли он полного взаимопонимания с ней? По свидетельству И. Левшиной, в молодежных аудиториях «Калину красную» воспринимали как комедию, искренне недоумевая, почему она завершается трагической смертью полюбившегося героя. Видимо, даже такому популярному в народе художнику, как Шукшин, не дано до конца разрешить противоречие между устремлениями кинотворца и установками массового зрителя.

И это противоречие не случайность, не временное недоразумение. Существование двух эстетических классов, двух художественных систем обусловлено тем, что они выполняют свои особые специфические функции, и вряд ли одна система когда-либо сможет заменить другую. Цель искусства, существующего по

законам противопоставления, — отрицание старых представлений ради более глубокого познания жизни. Его главная функция — познавательная, эвристическая. Совсем иные задачи у искусства, основанного на эстетике тождества. Оно дает разрядку и развлечение, «проясняет нравственное чувство», вселяет веру в силу добра и торжество справедливости. И пусть оно не знает полутонов и люди в нем либо герои, либо злодеи, — может быть, именно так легче всего усвоить основные нравственные понятия; пусть внушенные им представления о добре и зле, о красоте и уродстве будут впоследствии оспорены искусством, основанным на эстетике противопоставления,— сначала они должны быть заложены.

Массовый вкус, массовое искусство — это, как говорится, надолго и всерьез. А потому будем подходить к явлениям массовой культуры по-научному: трезво, объективно и дифференцированно.

Нея Зоркая

Примечательная новизна нашего сегодняшнего «круглого стола», как и некоторых других кинематографических дискуссий начала 80-х годов: мы заинтересованно, взволнованно, всерьез говорим и спорим о так называемом «кассовом» фильме, о массовом успехе, а это важный аспект обсуждаемой нами сегодня проблемы массовости и народности киноискусства.

Сама жизнь заставила нас стать серьезными. После некоторого отката зрителя от кино, после нескольких лет, когда посещаемость падала, снова полны зрительные залы, и вернула публику в кино прежде всего обойма советских художественных картин, завоевавших всеобщий или, как говорят социологи, интегральный массовый успех. Он настолько громок, настолько несомненен, что просто нельзя пройти мимо этого явления.

А ведь долгое время кинематографическая среда, и кинокритика в особенности, вообще мало интересовавшаяся функционированием фильма, относила вопросы «массового», «популярного», «кассового» к специальному ведению кинофикации и проката или к сфере социологии кино (тема «кино и зритель»), судила о них походя, без должного знания дела. Разрыв между реальным бытием кинотеатров и уютным миром Центрального Дома кино, где мы смотрим отборные картины нашего и иностранного производства, все увеличивался. Наиболее наглядно и конфликтно этот разрыв обнаружился именно в оценках «фильмов успеха» со стороны критики и со стороны широкой публики.

Возьмем список картин, получивших максимальное число так называемых «человеко-посещений» за последние 15—20 лет, а значит, пользовавшихся «повышенным спросом», следовательно, приобретших массовую популярность и любовь (последнюю всегда подтверждает зрительская почта). Только пусть это будет список подлинный, никем не адаптированный Мы убедимся, что, за немногими исключениями, это были как раз те картины, которые критика ругала или не замечала. Исключения — «Калина красная», «Ирония судьбы, или С легким паром!», «Служебный роман» — заслуживают особого разговора. Правило: «Человек-амфибия», «Каждый вечер в одиннадцать», «Кавказская пленница», «Свадьба в Малиновке», «Неподсуден», «Сангам», «Цветок в пыли», «Королева «Шантеклэра», «Белое платье», «Бобби», «Черный тюльпан» и многие-многие другие.

В 60—70-е годы сложился и расцвел специфический журналистский жанр — фельетон о «коммерческом» фильме. Жанр принес немало блистательных литературных пассажей, перлов остроумия, вольной игры пера, но — увы! — никак не отвратил публику ни от «Звуков музыки», ни от «Анжелики и короля». Напротив: очередной фельетон вызывал поток возмущенных писем в редакцию, хвосты у кинотеатров становились длиннее, а зритель укреплялся в своем недоверии к рецензиям.

Ни зарубежных «бестселлеров» нашего экрана, ни собственных чемпионов кассового сбора серьезная критика не знала, они не попадали в сферу ее компетенции. Многие ли из присутствующих здесь видных знатоков смотрели фильм «Трембита»? А между тем он (лу-

бочная экранизация) открывает список боевиков 1969 года. Ближе к сегодняшнему дню: смотрели ли вы сами (а не только о ней слышали) знаменитую мексиканскую «Есению», этот чемпион чемпионов? Простодушный, трогательно-наивный и полукустарный фильм, для художественного анализа он материала не дает, будучи совсем слабым, но сам факт интегрального массового успеха обязывал нас попытаться понять секреты его притягательности для поистине гигантских контингентов зрителей. Так же, как и других фильмов-любимцев.

У нас имеется некий набор суждений-клише, на мой взгляд, очень мешающих ясности в обсуждаемых нами вопросах — вопросах, которые, будучи теоретически запущенными, мало разработанными, окутаны у нас облаком иллюзий, заблуждений, ошибочных представлений.

Вот эти клише: «кассовое» еще не есть «массовое», поскольку: а) зритель смотрит то, что предлагает ему прокат, значит, б) массовый успех может создаваться искусственно (количеством отпечатанных копий, режимом благоприятствования и «зеленой улицей» в кинотеатрах для этих, а не других картин, рекламой и пр.) и, наконец, в) число «человекопосещений» еще не есть показатель успеха, то есть того, что фильм зрителю действительно понравился: зритель может и не досидеть до конца, досмотреть и с досадой сказать: «Какая ерунда!»

Но в реальной жизни все иначе.

А именно: «кассовый фильм» есть непременно фильм массового успеха — массового спроса — массового предпочтения — массового распространения. Любой профессиональный работник кинофикации и проката, любой добросовестный социолог, ищущий истину, а не подгоняющий данные под априорный результат, подтвердит нам с фактами в руках, что показатель кассы есть самый надежный свидетель массового успеха (или отсутствия такового). Подтвердит нам и наш собственный личный опыт, если мы судим правдиво и непредвзято. Мы прекрасно знаем, что очередь у касс означает полный зал, взрывы смеха, утираемые слезы. Не уходит зритель с массовых фильмов. Посмотрит и второй раз придет, и третий, и соседа пошлет, и сослуживца. Выбор зрителем сделан добровольно, отнюдь никем и ничем не навязан.

В связи с этим еще одно общераспространенное клише, от которого стоит немедленно отказаться, — клише «злого прокатчика». Оттого, что фильмами массового успеха, повторяю, становятся, как правило, те, которые нам не нравятся, мы склонны приписать это воздействию неких сил, которые чаще всего олицетворяются для нас в деятеле проката, нарочно подсовывающем зрителю «стандартно-красивые» ленты, да еще сразу в нескольких крупных кинотеатрах города одновременно, да на лучших вечерних сеансах, а вот высокоталантливые картины он дает на утренних и один-два дня.

Но ведь назначение, профессия прокатчика в том, чтобы выполнять план. Не меньше нас с вами, Томомуш Океевич, он разбирается в тонкостях киноискусства (ведь он тоже квалифицированный специалист-кинематографист). Но при полупустом зале план он не выполнит. Он обязан обеспечить выполнение плана и потому продает билеты на тот фильм, на который билеты покупаются, и столько дней, сколько они покупаются.

Мы также не вполне понимаем, что такое «огромный успех у зрителя» в реальных цифрах. Мы бросаемся словами: «ошеломляющее впечатление», «бум», «оглушительный успех», совсем не представляя себе, что эти слова реально обозначают. А ведь успех легко просчитывается. 40 миллионов человеко-посещений за первый год демонстрации фильма — вот нижняя шкала массового успеха в условиях СССР, вот что значит: «фильм хорошо прошел». 60, 70 миллионов и выше — это уже боевики, чемпионы, «бестселлеры», к числу которых ни при каких обстоятельствах не сможет быть отнесен фильм, демонстрирующийся пусть даже четверть века на одном-двух сеансах маленького кинотеатра, что, между прочим, никак, никоим образом не умаляет высоких достоинств этого фильма, возможно, великого шедевра.

Ведь мы говорим о категории массовости, именно о ней и в данном случае только

о ней; в кругу нашего внимания фильмы, пользующиеся максимальным зрительским спросом и посещающиеся широким зрителем добровольно.

Стабильность, устойчивость неких эстетических свойств, присущих кругу таких произведений, давно призывает нас задуматься о еще не познанных нами закономерностях массового искусства.

Речь идет не о случайном конгломерате каких-то фильмов-нонсенсов, а о целом корпусе произведений, постоянно пополняющемся и циркулирующем, об определенном типе или нескольких типах фильмов, объединяющихся в самостоятельный раздел киноискусства. Как назвать этот раздел или род, какую ему дефиницию дать — нам надо еще думать и думать, искать и искать.

Много лет занимаясь проблемами массового искусства, я абсолютно убеждена и неоднократно высказывала это свое убеждение, что фильмами массового успеха являются те, в которых воспроизводятся фольклорные сюжеты, образы, выразительные средства и прежде всего структура сказки. Крылатые слова, брошенные еще в 1900-е годы: «Кинематограф — это городской фольклор», подтверждаются в наши дни.

Конечно, сопоставления надо делать осторожно, и опасно было бы грубо отождествлять законы фольклора (устного коллективного народного творчества) с современным техническим искусством — кинематографом. Речь должна идти, по-видимому, о некоем замещении, эквиваленте фольклора, о фольклорной традиции. Целый ряд важнейших признаков массового кино и фольклора совпадает или находится в близком родстве. Таковы внутренние формулы, устойчивые схемы сюжетов, а также и эстетические признаки массового фильма (занимательность, действенность, красочность и т. д.). Общая ориентация такого искусства — на удовлетворение зрительских ожиданий, на знакомое-любимое, может быть, скорее не на тождество, а на «вариабельную стабильность» (этим термином пользуются фольклористы), на диалектику изменчивости при устойчивости, подобную развитию музыкальной темы в вариациях. Фильмы массового успеха можно уподобить единой самовоспроизводящейся многосерийной ленте или нескольким типовым лентам, главная из которых в глубинной основе имеет архетип сказки.

Сказочные структуры просматриваются зачастую и в фильмах, так сказать, реалистических, полных живых зарисовок современной жизни и правды нашего современного быта. Ну и что, спрашивается, в этом плохого? Я не понимаю, почему иногда с упреком и усмешкой говорят, что «Ирония судьбы...» Э. Рязанова — это, дескать, сказка. Но ведь сказка есть первая и вечная любовь человечества. Не понимаю я также, почему так обиделся Владимир Меньшов на то, что судьбу его героини Катерины сравнили с вечно радующей нас всех судьбой милой Золушки. «Автор (рецензии. — *Н. З.*), видимо, полагает, что я не читал Перро и по незнанию слепил еще одну современную утешительную киносказку», — возмутился режиссер. Зря! Конечно, читал. Или не читал — не важно, бабушка рассказывала, а может быть, все мы, и Владимир Меньшов тоже, еще до рождения знали историю Золушки и любили ее. Режиссер прав в другом: Катерина, столь же крепко держащая руль своих «Жигулей», сколь бразды правления на вверенном ей комбинате, мало похожа на ту девочку, над которой издевались мачеха и злые сестры (помните: первый бал, полночный бой часов, хрустальная туфелька, пепельные кудри...). Судьбы Кати Тихомировой и Золушки сходны в другом: за страдания, за стойкость им обеим послано вознаграждение. Что же обидного в сравнении?

В своей классической статье «Фольклор как особая форма творчества» Петр Богатырев и Роман Якобсон показывают принципиальное различие коммуникативной ситуации, то есть взаимодействия между производителем и потребителем в литературе — с одной стороны, и в фольклоре — с другой: «Существование фольклорного произведения предполагает усваивающую и санкционирующую его группу... предварительную цензуру коллектива... Отношения между литературой и ее потребителем находят себе параллель в

области экономики, а именно в так называемом «производстве на сбыт», тогда как фольклор приближается к «производству на заказ» [1].

«Производство на заказ» — это можно прямо и без малейшего оттенка неодобрения отнести к фильмам, заведомо рассчитанным на успех у массовой аудитории. Чей это заказ? Это заказ зрительской массы, традиций, канонов, правил массового искусства, имеющего свою «цензуру». Сегодня здесь говорили, что, мол, такие-то кинематографисты «просчитали» заранее параметры успеха своей картины. Ну и молодцы! Они хорошо просчитали, не ошиблись в расчете и получили максимальный результат. Они, по сути дела, работали в системе массового искусства с его фольклорной традицией, с его механизмами успеха и ориентацией на массовое восприятие фольклорного типа.

Значит, если 70 миллионов — фильму ставим «отлично», 60 — «хорошо», 40 — «посредственно», 20 — гнать из кинематографа?! Значит, те, кто «просчитал», — молодцы, ну, а другие, которые не хотят «просчитывать», на кого работают? Если не на «массу», то на «элиту», что ли?

Снова вступают в действие клише нашего сознания, клише-страхи.

Логика ошибочная. Ведь мы рассуждаем о родах искусства, о категориях. Это вовсе не предполагает оценочной шкалы. «Массовое» — ни «хорошо», ни «плохо» как таковое, оно есть «массовое», и только.

Самое же, на мой взгляд, устаревшее и мешающее нам сегодня клише — это альтернатива «массовое» — «элитарное».

Пришедшая с Запада, родившаяся в умах социальных мыслителей, напуганных «нашествием толпы», чуждая исконным традициям русской национальной культуры с ее просветительством и демократизмом, альтернатива «или — или», «массовое — элитарное» в применении к кино вообще, а к нашему советскому социалистическому кино тем более выглядит странно.

Массовый успех — не единственная форма признания. Есть успех духовного воздействия, успех общественный, успех моральный, успех творческий, профессиональный — успех многогранен. И, между прочим, если фильм смотрит аудитория в 20 миллионов, это тоже — огромно! Подумайте только, двадцать миллионов «элиты»!

Мне представляется знаменательным, что именно в пору радостного рывка вверх отечественного массового фильма наконец начала осуществляться та самая дифференциация киноаудитории, о которой долгие годы шел разговор, остававшийся бесплодным, пока кинотеатр «Иллюзион» был на подозрении в «элитарности», а массовый зритель — в пошлости и дурном вкусе.

Сегодня было сказано о народности нашего кино немало интересного, мы вспомнили классические марксистские определения, высказывания корифеев демократической русской мысли. Думаю, что настолько же, насколько категория «массового», в сущности, достаточно проста и доступна для четких определений, настолько огромной, емкой, сложной является категория народного. «Народное» у нас порой фигурирует как синоним «хорошего», «лучшего». Наверное, это неточно. Я остерегалась бы выдавать «справки о народности» тому или иному фильму, исключая, может быть, только «Чапаева», «Юность Максима» и «Калину красную».

Народность узаконить способно только время.

«Массовое», разумеется, не адекватно «народному», но «народное», как мне кажется, непременно включает в себя «массовое».

Неведомый шедевр народным быть не может. Он должен стать достоянием людских множеств — масс, народа.

Николай Парсаданов

Стремительное движение исторического времени обогащает понятие народности искусства новым содержанием. Было бы опасным заблуждением выдавать за народность нечто застывшее, неизменное, сводить ее к одному

[1] Цит. по кн.: Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 375.

или двум признакам, имея в виду только, скажем, доступность искусства и не обращая внимания на его идейно-эстетическую направленность.

Народность не означает разрыва между массовостью и высотой искусства. Нельзя закрывать глаза на то, что порой за вкусы и художественные потребности народа выдается зрительская невзыскательность и что имеются даже попытки на нее иногда ориентироваться.

— Под эту невзыскательность нередко подводится и определенное «теоретическое» обоснование. Ссылаясь на то, что в век научно-технической революции искусство, мол, неизбежно обрекается на отставание, утверждают, что его роль в духовной жизни современника уменьшается, при этом усиливается функция развлекательности. Если и говорят о положительном воздействии прогресса науки и техники на художественное развитие, то его видят преимущественно в расширении возможностей тиражирования произведений искусства.

Спору нет, это обеспечивает массовость, но к этому дело не сводится. А развлекательность развлекательности рознь, и ее не следовало бы противопоставлять другим функциям искусства.

Хотелось бы с чисто количественных характеристик перенести внимание на качественные. Зададимся вопросом: как используется в интересах народности искусства мощная коммуникативная техника, рожденная эпохой НТР? Поступательное общественное развитие, прогресс искусства и НТР в сложном взаимодействии влияют на формирование эстетического сознания масс. В одних случаях прямо, в других — в конечном счете. Изменяется концепция личности, углубляется демократизация искусства, что является важным показателем его прогресса. Расширяются возможности художественного освоения мира, диапазон идейно-эстетического воздействия на зрителя. Совершенствуются изобразительные и выразительные средства.

НТР вызвала бурное развитие телевидения. Эта современная аудиовизуальная коммуникация помогает тому, чтобы донести богатства искусства до масс, что углубляет народность нашей культуры. Посмотрим, как представлено на телеэкране кино.

Центральное ТВ в течение лишь одного месяца демонстрирует в среднем 85 художественных фильмов — внушительная цифра! Однако достаточно ли высок критерий отбора произведений? Всегда ли по заслугам картина удостаивается чести быть показанной многочисленной аудитории?

Речь должна идти не просто о телевизионном прокате кинофильмов, а о создании продуманной, целенаправленной системы пропаганды киноискусства — и его современной практики, и классики, что, несомненно, поднимет уровень эстетического воспитания.

В настоящее время центр тяжести в этой работе падает на передачи «Кинопанорама» и «Спутник кинозрителя». Они в определенной степени удовлетворяют потребности зрителей в информации о делах кинематографических и служат в какой-то мере ориентиром в выходящей на экраны кинопродукции. Но, к сожалению, для многих телезрителей просмотр «Панорамы» и «Спутника» не просто остается единственным источником сведений о кино, но, увы, заменяет знакомство с самими произведениями киноискусства. Отрывочность, мозаичность эстетических впечатлений создают иллюзию осведомленности и чаще всего уживаются с псевдокультурой. Такие зрители часто довольствуются сообщением о том, как сложились личные судьбы киноперсонажей, чем все кончилось в фильме, и этим вполне удовлетворяются.

Уверен, что нужны новые передачи, не просто информативного, а более глубокого познавательного характера, в которых внимание зрителей обращалось бы на целостность художественных явлений, на композиционные особенности картин, их изобразительное и звуковое решение, интереснее освещалась актерская работа, словом, воспитывался бы высокий эстетический вкус.

Оставляет желать лучшего и выбор фрагментов из фильмов, когда их содержание «раскрывается» путем нагромождения вырванных из художественного контекста сцен всевозможных преследований, потасовок, драк, которые в са-

мих картинах, пожалуй, и не всегда играют такую роль, какую отводят им авторы передач. Разве это не потакание неразвитым вкусам, особенно нетерпимое потому, что осуществляется на многомиллионную аудиторию?

Досадно, что примеры такого рода дает иногда и печать. Так, в «Вечерней Москве» автор рецензии на фильм «Шестой» приходит в умиление от того, что «приметы жанра, столь любимого зрителями,— перестрелки, засады, погони, схватки — использованы.., изобретательно и щедро». От имени каких зрителей выступает рецензент? Мне, например, ближе позиция читателя «Литературной газеты», не принимающего ставку режиссера этой картины на эффектные трюки, его стремление с нажимом, в замедленной съемке подавать кровавые сцены убийств, а вместо характеров предлагать броские маски. «Ведь кино — все-таки нечто большее, чем зрелище. Это еще и искусство!» — напоминает автор письма.

Когда профессиональный критик ссылается на мнение зрителей, то чрезвычайно важно, на какие именно вкусы он ориентируется. Уместно вспомнить в связи с этим замечание В. И. Ленина в адрес писателя, который «идет за читателем, а надо быть немного впереди» [1].

Хочу несколько слов сказать по поводу выступления Л. Аннинского в близкой нашему сегодняшнему разговору дискуссии «Культура: народность и массовость», проведенной «Литературной газетой». Критик прав, предлагая «учитывать чрезвычайно сложный и «хитрый» архетип нашего духовного саморегулирования»[2], его способность к эмоциональному и целостному отклику. Нужно согласиться с ним, что «управлять такой духовной системой — дело достаточно сложное» [3]. Правда, выступая против упрощенных представлений о взаимоотношениях критиков и читателей, он сам не избежал досадных упрощений, говоря о роли критика в художественном развитии. Аннинский, например, говорит: «Ход литературного процесса, как я убежден, не от нашей критической установки зависит, а от глубинной духовной ситуации, которую и художники, и читатели (и критики, прости господи!) должны чувствовать существом своим» [4]. Странное противопоставление! Разве не ясно, что чем точнее позиция критика будет отражать эту глубинную духовную ситуацию, тем значительнее окажется его роль в развитии литературного процесса. Процесс этот управляем и, конечно, не просто административными средствами, а прежде всего воздействием идейно-творческих факторов, в том числе эстетической теории и художественной критики. Управление это, естественно, не может подменяться организацией «массового успеха», насаждением стандартных стереотипов, против чего выступает критик. Проблема, на мой взгляд, не в том, управляем ли художественный процесс или нет (да, управляем, подтверждает история искусств и современная практика), а прежде всего в качестве управления. Тем большая ответственность ложится на плечи критики и эстетической науки.

Владимир Баскаков

Мне выпало сегодня выступить последним и как бы завершить нашу дискуссию. Говорю «как бы» — потому что обсуждение проблемы народности советского кино на современном этапе будет, конечно, продолжено и на страницах журнала, и в работах критиков и теоретиков, и в выступлениях практиков, а в фильмах эта проблема так или иначе, но всегда находит свое конкретное художественное преломление, которое, как мы знаем, иногда весьма сложно соотносится с замыслами, с платформами, с декларациями авторов экранных произведений.

Думаю, я выражу общее мнение, если скажу, что мы, при всех различиях во взглядах, которые сегодня были обнаружены, согласны в одном: проблема народности советского искусства — проблема не только эстетическая, но идеологическая, притом остроидеологическая и необычайно актуализировавшаяся в политическом, политико-социальном плане. Сегодняшнее обсуждение показало, что мы это отчетливо понимаем и в наших размышлениях исходим

[1] Ленин В. И. О литературе. М., 1971, с. 239.
[2] «Литературная газета», 1982, 26 мая.
[3] Там же.
[4] Там же.

из того непреложного и основополагающего факта, что народность социалистического кинематографа непосредственно связана с его общественной миссией, с его воспитательной ролью, с его общекультурными задачами, наконец, с его участием в напряженной идеологической борьбе, одним из фронтов которой является борьба эстетическая. Поэтому такое большое место в наших размышлениях занимают вопросы об актуальности и действенности советского кино, о его аудитории, о взаимоотношениях кинематографа и массового зрителя. И не случайно, а вполне закономерно сугубо теоретические проблемы эстетики и философии искусства мы настойчиво связываем с практическими аспектами фильмопроизводства и кинопроката. Эта связь отражает единство всех аспектов сложной и многогранной проблемы, которую мы рассматриваем, и лежит в русле плодотворной традиции отечественной демократической эстетической мысли, для которой связь искусства с жизнью была исходным пунктом, фундаментальным постулатом и живой реальностью художественного творчества, культурного развития и общественной борьбы. Именно поэтому мы, в частности, не могли обойти стороной ни повседневные заботы проката, ни концепцию «элитарного» и «массового» искусства.

В связи со спорами о массовости, элитарности, «высоком» и «низком» искусстве я хотел бы отметить, что в современной западной социологии появилась огромная литература, посвященная проблемам «массовой культуры» и «массового искусства». Эта литература весьма часто оперирует примерами из кино и телевидения и при всем пестром многообразии точек зрения чаще всего опирается на концепции Ортеги-и-Гассет и его последователей, а также на труды философов «франкфуртской школы», прежде всего Теодора Адорно. В своих работах Адорно, как известно, критически относится к феномену «массовой культуры», полагая, что она есть продукт разложения гуманистической культуры прошлого. Он считает, что «массовая культура» является видом отчужденного духовного производства, которое характеризуется стереотипностью, повторяемостью приемов, некритическим, потребительским отношением к действительности, предусматривает «согласие масс с аппаратом господства». «Массовая культура», по мысли Адорно, это антипод классической культуры, выражающий ее фатальный распад и саморазрушение. Единственный выход, да и то, по мнению теоретиков «франкфуртской школы», в достаточной степени паллиативный,— в развитии «элитарного», эзотерического компонента культуры и искусства, недоступного массовому сознанию.

Внешне противоположную теориям «элитарного» — «массового» искусства позицию занимал известный канадский социолог Маршалл Маклюэн. Он утверждал, что мы живем в «электронной галактике», которая сменила эпоху Гутенберга, эпоху книгопечатания и связанную с книгой культуру. Следует отметить, что Маклюэн зорко проследил и зафиксировал все усиливающееся влияние средств массовой информации на общество, но при этом канадский социолог пришел к парадоксальному выводу, что «массовая культура» есть высшее завоевание современного «технического века», единственная подлинная художественная реальность и даже революция в области общественного сознания. И хотя в последних своих работах Маклюэн стал говорить о тоталитаризме средств массовой информации с известной долей сожаления, он все же рассматривает «культуру потребления» как неизбежную реальность, полностью изменившую и преобразовавшую общество.

Точки зрения Ортеги-и-Гассет, теоретиков «франкфуртской школы», апологета «электронной галактики» Маклюэна как будто полярны, но понятие «массовой культуры» в их толковании растворяет действительные противоречия между искусством реакционным и искусством прогрессивным, существующие в современном буржуазном обществе, и по существу отрицает сам принцип народности искусства. Поэтому для теоретика, стоящего на позициях марксизма, неприемлема сама постановка вопроса — либо кино «элитарное», которое и есть подлинное искусство, либо кино «массовое», то есть «неискусство».

Конкретный искусствоведческий анализ эк-

ранного искусства показывает, что сама по себе массовость — отнюдь не свидетельство реакционности или прогрессивности того или иного произведения. Леворадикальные эстетики, развернувшие критику «массовой культуры», подчеркивающие ее буржуазный характер, тем не менее также, по существу, не ушли от идеалистической платформы: «элитарная культура» — «массовая культура».

Теории «массового» и «элитарного» искусства фактически сводят на нет вопрос о народности искусства, снимают саму эту проблему и заменяют ее принципом социокультурной функциональности: в самом деле, для «элиты» — «высокое искусство», для «народа» — «массовое». Фактически же «элитарное» и буржуазное «массовое» искусство одинаково чуждо подлинной народности.

Владимир Терентьевич Денисенко уже вспоминал о Пушкине. Пушкин писал: «С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность» [1].

Проблема народности искусства издавна находится в перекрестии различных идейно-эстетических течений и концепций, причем исторически прогрессивная общественная и художественная мысль неизменно (хотя, быть может, и не всегда до конца осознанно) поддерживала именно те моменты художественного развития, которые воплощали связь искусства с народом, народность художественного творчества. В свое время Белинский четко обозначил эту взаимосвязь, когда прямо заявил: «народность есть альфа и омега эстетики нашего времени» [2].

Но только марксизм, социальная теория марксизма, эстетика марксизма-ленинизма впервые дали подлинно научное, всестороннее историческое и диалектическое понимание проблемы народности искусства, неразрывно связанной с общефилософской проблемой народности.

Продолжает обсуждаться вопрос, казалось бы, решенный всей практикой экранного искусства,— вопрос о природе массовости. И на этот счет имеются различные толкования, что подтвердило и наше сегодняшнее обсуждение. Он, этот вопрос, неразрывно связан с ключевой для искусствознания проблематикой народности.

Едва ли найдутся иные категории эстетики, которые более четко, заостренно фиксируют важнейшие, кардинальнейшие стороны взаимосвязи искусства и жизни, социального функционирования художественного произведения в определенной конкретно-исторической общественной и культурной среде. Более того, в понятии народности, помимо указанного социального аспекта, отражаются принципиальные моменты внутрихудожественного порядка, раскрывающие динамику всеобщего эстетического процесса, процессов развития и смены течений и направлений искусства, преемственность лучших, наиболее ценных художественных традиций и завоеваний искусства. Таким образом, категория народности искусства носит комплексный характер, она выступает как средоточие, фокус взаимопересечения множества первостепенных проблем эстетики и искусствознания. Но эта категория, как нетрудно убедиться, носит также и универсальный характер, ибо она отражает существеннейшие особенности лучших произведений искусства всех народов и всех эпох. Иначе говоря, обусловленность искусства законами и потребностями социальной жизни, связь искусства с жизнью народа, его чаяниями и стремлениями, интересами и свершениями — эти неотъемлемые от понятия народности искусства параметры обязательно проявляются в тех или иных формах на всех рубежах процесса всемирного культурно-исторического развития. И, конечно же, проблема народности может быть рассмотрена также и в аспекте «обратной» связи между искусством и народом: в какой мере искусство, его лучшие достояния практически принадлежат народу, как они формируют читателя, зрителя? И, разумеется, это вопрос о том, какие социальные условия создают действительные предпосылки для творческого осваивания народом высоких достижений наследия национальной и мировой культуры.

---

[1] Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1958, с. 38.

[2] Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1948, с. 118.

Хочу подчеркнуть то обстоятельство, что проблема народности искусства — это одна из тех кардинальных проблем, находящихся как бы на стыке эстетики, искусствознания и политики, социальной теории, значение которых неуклонно повышается в процессе мирового культурно-исторического развития. Указанная особенность обусловлена действием ряда объективных факторов, научно познанных марксизмом-ленинизмом. В данной связи в первую очередь важно обратить внимание на объективную закономерность постоянного повышения роли народных масс во всеобщем историческом и, в частности, культурно-духовном развитии человеческой цивилизации. Действительно, современность приносит все новые подтверждения исторической правоты ленинского анализа: «По мере расширения и углубления исторического творчества людей должен возрастать и размер той массы населения, которая является сознательным историческим деятелем» [3]. Позже великий вождь Октября скажет: искусство принадлежит народу. Он скажет о кино как о важнейшем из искусств.

Классики марксизма-ленинизма, исходя из диалектического понимания проблемы народности искусства, выступают категорически против вульгарного ее понимания. Они отвергли упрощенную трактовку народности как взаимообусловленности искусства и интересов так называемых «низших слоев», то есть псевдонародности. В своем критическом, разоблачительном разборе романа Эжена Сю «Парижские тайны» Маркс и Энгельс в «Святом семействе» высмеяли такого рода потуги выдавать ремесленнические поделки за художественные произведения, проникнутые якобы «народным духом».

Марксизм рассматривает проблему народности в двух аспектах. С одной стороны, искусство должно служить народу, жить его жизнью, его заботами, тяготами, его интересами, с другой — трудящиеся имеют право не на малохудожественные поделки, а, как говорил Ленин, именно на настоящее высокое искусство. Тем самым народность рассматривается марксизмом как двусторонний процесс. Одну его сторону составляет обогащение, оплодотворение искусства самой народной жизнью, его насыщение подлинными, животрепещущими проблемами, а не высосанными из пальца. Другая сторона в том, что необходимо создание таких социальных условий и предпосылок, при которых трудящиеся массы имели бы реальные возможности для приобщения к высшим ценностям культуры и искусства, для развития на этой основе своего эстетического и нравственного потенциала. И такие условия созданы. Мы можем об этом сказать сегодня в полный голос.

Вспомним, что пионеры советского киноискусства начали свою поистине титаническую работу в непростых условиях. Им предстояло привлечь на свою сторону массового зрителя, вкусы которого были изрядно испорчены. Проявив мужество, упорство, творческую смелость, они решили эту задачу, увлекая зрителей произведениями высочайшего идейно-художественного качества. Это движение шло в русле культурной революции в нашей стране.

Границы популярности фильма динамичны, и в большой мере они определяются степенью его соответствия жизненным интересам широких масс зрителей.

Кинематограф обладает способностью (эта проблема делеко еще не изучена) относительно быстро формировать свою аудиторию. Советский кинематограф уже в конце 20-х и в 30-е годы сумел создать киноаудиторию, способную оценить, понять, увлечься произведениями высокого идейно-художественного потенциала.

Правда, историки вспоминают, что одновременно с «Октябрем» и «Концом Санкт-Петербурга» на экраны вышел фильм «Танька-трактирщица» и что он собирал больше зрителей, чем великие фильмы. Может, это было и так, хотя проблемы взаимоотношений кино и зрителей в 20-е годы как следует не изучены. Но никто не станет отрицать того обстоятельства, что уже к концу 20-х годов и «Потемкин», и «Мать», и «Потомок Чингис-хана» лидировали в кино. Может быть, сперва зрителей увлекало политическое содержание картин, созвучное настроению масс; богатство форм в этих многослойных явлениях кино массовый зритель в ту пору не оценивал в полной мере. Но прошло

[3] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 539—540.

менее пяти лет, и «Чапаев» воспринимался миллионами уже полностью — во всей полифонии его содержания, формы, кинематографического языка.

И романная трилогия о Максиме, и патетика «Мы из Кронштадта», и психологизм «Учителя», «Комсомольска», «Последней ночи», «Депутата Балтики», и великая Лениниана, созданная М. Роммом и С. Юткевичем, и образцовые экранизации классики, и исторические ленты входили в духовный мир всего общества целиком, полностью.

На рубеже 50—60-х годов такие новаторские по содержанию и нередко сложные по языку, образной системе ленты, как «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Иваново детство», «Дом, в котором я живу», «Сережа», были приняты миллионами зрителей. Значит, и здесь кинематограф вел свою аудиторию, формировал ее.

Он ведет ее и сегодня.

Разве не подтверждение тому постоянный и стойкий успех фильмов на военно-патриотическую тему, причем в молодежных аудиториях, составляющих большинство зрительного зала?

Мне скажут: а эксперимент, а новации в языке, в стиле? Да, кинематограф способен и здесь вести за собой зрителя, если, разумеется, эксперимент не насилует и не разрушает природу искусства экрана, о которой когда-то Андре Базен сказал: «Тяжкая зависимость кино, но и редчайшее его счастье состоят в том, что ему суждено нравиться широкому, очень широкому кругу зрителей... Всякий эстетический поиск, основанный на ограничении его аудитории, является, следовательно, прежде всего ошибкой, заранее обреченной на провал. Ошибочно думать, что необходимость дойти до широких масс есть некое побочное требование, чуждое искусству кино» [4].

А несколько позже Михаил Ромм скажет: «Первая и главная особенность кинематографа — это его массовость».

Я стою на такой точке зрения, что в кино нельзя противопоставлять «массовое искусство» и какое-то искусство для избранных. Я не очень понимаю, что такое «массовое искусство» как термин применительно к кинематографу.

Алексей Ханютин здесь сказал о типологии тождества и противопоставления, предложенной Юрием Лотманом. Это интересное соображение, помогающее осмыслить структуру произведения.

Но я бы не сказал, что «тождество» — прерогатива «массовой культуры», а «противопоставление» — это знак некой «высшей культуры». История мирового кино не подтверждает такого вывода. Произведения, которые можно отнести по квалификации к «тождеству», могут принадлежать к «высокому» искусству. Так же, как не подтверждает практика мирового кино расхожую идею, что, дескать, если много зрителей, это не искусство, а если мало — искусство. Хрестоматийный пример. Какими были фильмы Чаплина? Конечно, массовыми. Они понятны каждому, это были «коммерческие», кассовые фильмы, они делали большие сборы.

Я уже говорил о советском кино и о его движении к зрителю, а также о движении зрителя к подлинному искусству. Такое понимание обсуждаемых нами проблем кажется мне наиболее плодотворным.

Не случайно Владимир Ильич Ленин говорил о движении народа к искусству и о движении искусства к народу и считал создание духовных ценностей и их восприятие существенными сторонами одного процесса. Об этом говорится и в материалах XXVI съезда партии.

Народность неотделима от художественного постижения действительности, неотделима от реалистической эстетики как таковой. Именно реалистический метод позволяет проникнуть в социальную сущность явлений, вскрыть внутренние глубинные причины и механизмы действительности. И именно реалистический метод позволяет донести художественную правду до сердца народа.

---

[4] Цит. по сб.: «Октябрь и мировое кино». М., 1969, с. 370.

«Орнамент»
«Право руководить»
«Трудная должность быть революционером»
«Влюблен по собственному желанию»
Киножурнал «Хочу все знать!», № 135—146

А. Липков

Разгадка орнамента

«ОРНАМЕНТ»
Сценарий Р. Хуснутдиновой Постановка А. Альпиева. Оператор Э. Даулбаев Художник А. Сыдыханов. Композитор С. Байтерекова. Звукооператор Ж. Мухамедханов. «Казахфильм», 1982.

Казахские кинематографисты назвали свой фильм «Орнамент». Он и начинается показом прекрасного искусства ковровщиц, выкладывающих на кошме сплетающиеся узоры из алой, желтой, зеленой шерстяной пряжи. Впрочем, не будем слишком буквально воспринимать название, связывая его лишь с красотой изделий национального ремесла,— речь о другом, да и в самом фильме в словах одной из его героинь цвета кошмы впрямую соотнесены с реальностью. «Зеленый цвет означает степь, — говорит Кызбала, — желтый — солнце... Вот красный, рождение...».

Узор ковра есть некая модель мира. Да и любой фильм, вольно или невольно, претендует на подобную аналогию. К «Орнаменту» это относится в особой мере. Его название глубоко не случайно. В нем заявлен не только принцип отношения к жизненному материалу, но и принцип строения вещи, ее организующее начало. К сути этого экранного узора мы вернемся чуть позже. Пока — о цветах и линиях, его слагающих. О человеческих судьбах, из которых он выполнен.

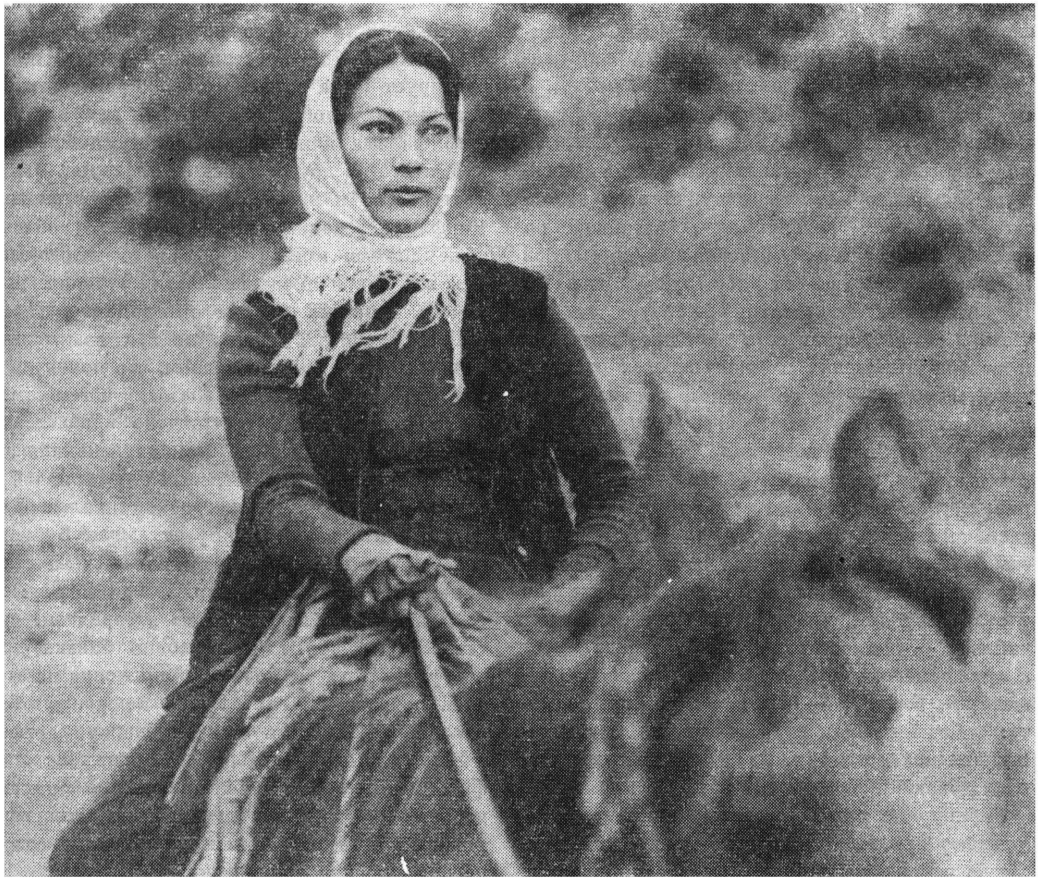
Начнем с героини наиболее приметной — с директора совхоза Бибинур Смагуловны, которую играет Меруерт Утекешева. Многое привлекает в этой женщине — и яркая красота, и энергия, и знание дела. Школа жизни, которую она прошла, как видно, была нелегкой. Работала чабаном, а для этого нужны мужская рука и мужской характер. Вот уже семь лет как она директор совхоза, и эта работа тоже не из легких. Крепко ведет хозяйство, хоть и приняла его совсем разваленным. Сейчас совхоз на первом месте по району, хорошие заработки у рабочих, хорошие дома. Заканчивается строительство клуба. Огромные отары на горных пастбищах, своя лисья ферма, свое строительство. Да и техникой совхоз оснащен совсем не слабо. Во всяком случае, Бибинур Смагуловне явно доставляет удовольствие отдавать команды по радиотелефону, установленному в кабине ее «газика», а если надо — то тут же мчаться по крутым горным склонам, чтобы самой взглянуть, как обстоят дела у чабанов.

Впрочем, как мы скоро почувствуем, ей вообще нравится отдавать команды, чувствовать себя главой дела, руководить, ставить на место, направлять, одергивать, всем своим видом давая понять, что слово ее — закон, оспорено быть не может. Опыт жизни привел Бибинур к тому, что это единственно возможный способ общения начальника и подчиненного: «Прикажешь — выполнит... Попросишь — могут не выполнить...» Соответственно и со своим начальством Бибинур Смагуловна ведет себя в том же стиле — спешит рапортовать о перегоне отар на летние пастбища, не спорит, когда Талапу Бектаевичу понадобится совхозный трактор корчевать пни на его даче, широкой рукой выставляет на стол всевозможный «дефицит», встречая приезжего корреспондента. Наверное, когда-то ей казалось, что все это не для себя — для пользы дела. Но постепенно она так же свободно начинает распоряжаться совхозным добром и для своих нужд — ну что такого, если рабочие со стройки принесли красивый кафель и полчасика поработали в

квартире своего директора! Даже воздержавшись от юридической квалификации подобного рода поступков, трудно не задаться иным вопросом: как влияют они на нравственное самочувствие окружающих? Действительно ли на пользу дела подобные методы руководства?

Взять хотя бы тот же перегон овец на летние пастбища. Ведь предупреждал же старый Ергали — рано еще, не устоялась погода. Но не хотелось значиться в последних строках районных сводок, ронять престиж в глазах начальства. А кому расплачиваться? Чабанам, которым в буран придется отгонять сгрудившиеся отары от обрывистых круч, разыскивать по горам отбившихся овец, покрывать недостачу, падеж в тридцать голов, за счет своего личного скота. И это не только материальные потери, но прежде всего моральные. Потому что в сводках значится, что падежа не было, но все знают, что он был. А за одной ложью тянется другая. Слово руководителя постепенно теряет силу. «Говорите одно, а делаете другое», — бросает директору чабан Кызбала. Выходит, существуют две правды — одна для себя (то, как есть), другая — для остальных, выше- и нижестоящих (то, как надо).

«Орнамент».
Кызбала — К. Айсангалиева



Но и «остальные» тоже знают о существовании двух правд, не могут не знать, и совсем не все хотят закрывать на это глаза. Если есть две правды, нет ни одной. Когда Бибинур Смагуловна обещает направления для поступления в вуз всем, кто захочет учиться, молодые ей не верят. В этом-то году направления дали только двоим — сыну главного бухгалтера и дочери завфермой. Не только чужие, собственный муж уже не верит Бибинур. «Раз уж говоришь высокие слова, проявляй принципиальность», — эта брошенная в семейной ссоре фраза — тревожное свидетельство того, что трещина, образовавшаяся между нею и людьми, прошла и сквозь ее семью.

Другую героиню картины (мы уже вспоминали о ней) зовут Қызбала. Эту строгую, красивую девушку, сыгранную Қалампыр Айсангалиевой, тоже отличает неженская сила характера, твердость, решительность. Қызбала и появляется на экране с седлом на плече, а чуть позже мы увидим ее в буран скатывающуюся под обрыв к реке, пытающуюся спасти уносимую бурлящим потоком овцу. В этой казахской амазонке, скачущей с нагайкой по горным просторам или отвечающей пощечиной не в меру торопливому ухажеру, угадывается неординарная, родственная Бибинур натура. Не зря та выдвигает ее в народные депутаты и не зря отношения их оказываются такими конфликтными — не по одному вопросу им придется круто столкнуться. Бибинур просит Қызбалу, чтобы та выступила перед выпускниками школы, рассказала о себе, о чабанской работе, не пугая особенно трудностями, — главное создать бригаду, а уж потом ребята сами втянутся. Қызбала говорит все как есть — и о тяготах непогоды, и о волках, и о потерях в отаре, и о том, что не осталось уж молодых чабанов — одни старики. Қызбала апеллирует к гражданскому чувству своих молодых слушателей, Бибинур — к материальному расчету: чабаны хорошо зарабатывают, больше даже, чем механизаторы. Разве это не самый веский довод?

Бибинур не хочет доверять Қалихану, отсидевшему три года за пьяную драку, даже суровую чабанскую работу. Қызбала добивается, чтобы его взяли рабочим на лисью ферму, а там дело ответственное — лисья шкурка стоит недешево. Опять две принципиально разные позиции — доверять или не доверять человеку, и это опять же не некие нравственные абстракции — от них зависит судьба живого человека.

Кто прав? Бибинур или Қызбала? Симпатии наши, естественно, на стороне Қызбалы, но это вовсе не значит, что резоны Бибинур можно легко сбросить со счетов. Тем более что и само разрешение этих конфликтов отнесено за пределы фильма. Мы не знаем, вправду ли честный рассказ о чабанской работе оказался лучшим способом агитации, равно как и то, оправдал ли Қалихан выданное ему авансом доверие. Будем надеяться, что так, и в фильме даже есть на это намеки, но точки над «і» намеренно не проставлены — ничто не гарантирует и от обратного. Как расценить эту сценарную недоговоренность — как достоинство фильма или как его недостаток? Пожалуй, ни то ни другое здесь не подходит. Это не достоинство и не недостаток — это принцип. Конфликт героинь здесь не имеет (добавим, и не должен иметь) фабульного разрешения. Так же, как и личная коллизия героини. Ведь ничего, казалось бы, не стоило авторам, ну, скажем, дописать линию личных взаимоотношений героинь таким образом, что покинувший Бибинур супруг полюбит Қызбалу и тем самым будет окончательно утверждено нравственное превосходство молодой, принципиальной, живущей в гуще народа героини над героиней не очень молодой, не очень принципиальной, от народа оторвавшейся. Булат, муж Бибинур, действительно оставляет семью — жена стала для него чужим человеком. И при встрече его с Қызбалой во время охоты в горах мы чувствуем, что эти люди духовно близки друг другу. Но хотя возможность движения на этом пути подсказана, сама линия движения оборвана. Чем объяснить такую сценарную логику?

Заметим, что в авторском коллективе этого фильма ведущей фигурой является именно сценарист — Роза Хуснутдинова, предложившая режиссеру Аману Альпиеву яркую и совсем не простую для воплощения драматургию. Не-

простую именно потому, что роль фабульной коллизии здесь отнюдь не первостепенна. Важно не драматургическое противоборство двух героинь, не исход их столкновения, а их сорасположенность в общем орнаменте фильма, то, как они высвечивают друг друга. Возможно и то, что в них, сегодняшних, гораздо больше сближающего их, чем разделяющего. И в целом нетрудно понять, в чем коренятся эти роднящие их черты.

К сожалению, режиссер не почувствовал своеобразия сценарной основы. Его привлекают прежде всего куски фабульные — те, где можно сделать акцент на конфликт, на активное драматургическое действие. Но по характеру драматургии здесь не менее важны куски иного рода — те, где главное выражено через атмосферу, через человеческие отношения, не принимающие формы открытого конфликта, сложные, тонкие, подчас неуловимые.

Потому такой невнятной, как бы нехотя проговоренной стала в фильме третья сюжетная линия — линия молодой библиотекарши Динары, направленной в совхоз после института, и писателя Жакена, приехавшего сюда писать новую повесть, а на самом деле, как выясняется позже, просто скрывшегося здесь ото всех, переживающего тяжелый душевный кризис, мучающегося ощущением того, что он уже исписался, что сказать больше нечего.

Но, наверное же, была у сценариста какая-то необходимость в том, чтобы не две, а три героини были на равных правах, подчеркнем — на равных, силовыми центрами ее картины. Думается, что необходимость эту диктовали два главных обстоятельства. Первое из них, чтобы фильм не читался как производственный конфликт между плохим директором и хорошим чабаном. Никто не спорит, и такая драматургия могла бы послужить поводом для фильма, причем и нешаблонного и интересного, но тогда и решение ее должно было бы быть совсем иным, публицистическим, а не поэтическим. Ну, а второе — это то, что автору сценария важна была тема духовности, поднимающей человека над прозой повседневных дел, но не отрывающей его от них, а заставляющей в будничном прочитывать высшие цели бытия, искать его смысл, идти к познанию самого себя, своего места на земле. Драматургический замысел угадывается в материале фильма. Это орнамент, скорее дорисованный критическим воображением, чем воочию видимый в художественной ткани.

Однако для такого додумывания есть основания не только в самом «Орнаменте», но и в другой картине, сделанной по сценарию того же автора. Речь идет о «Триптихе» Али Хамраева, где в самом названии заявлен тот же принцип драматургического построения, что и в «Орнаменте»: три героини, три судьбы, отражающиеся одна в другой. Добавим, что участие в создании «Триптиха» таких мастеров, как оператор Юрий Клименко и художник Шавкат Абусаламов, дало этой картине такую изобразительную цельность, высоту художественной культуры, благодаря которым и смог быть полноценно реализован образный мир сценария. В «Орнаменте», увы, дело обстоит иначе: есть красиво снятые пейзажи, есть удачные куски актерских сцен, есть отдельные точно схваченные типажи, есть прикосновение к живым проблемам сегодняшней жизни, но все это не складывается в единый целостный узор. Дело, надо думать, здесь не только в недостатке режиссерского опыта, дело еще и в ином качестве режиссерского видения, не совпадающего со сценарным.

И все же при всех просчетах этой ленты, просчетах совсем не частного свойства, она многим подкупает. Подкупает прежде всего честностью и прямотой заявленных в ней нравственных принципов. Подкупает серьезностью, стремлением касаться вещей совсем не простых, не имеющих однозначного ответа, нежеланием приводить их к легкому разрешению. Впрочем, есть повод задуматься и о том, не слишком ли просто сводятся концы с концами в том финале, который предлагают нам авторы.

...Динара, приехавшая с книгами для чабанов в горы, входит в кошару, где идет окот овец. Сколько нежности в этом только что появившемся на свет комочке жизни, который держит на руках стоящая к Динаре спиной женщина. Когда женщина поворачивается, Динара узнает в ней Бибинур. Какой просветленной выгля-

«Орнамент».
Бибинур — М. Утекешева,
Булат — К. Тастанбеков

дит сейчас Бибинур! Как привольно и свободно ей здесь, в этой теплой кошаре, залитой желтым электрическим светом, среди деловитой суеты мужчин и женщин. Как уверенно управляется она с новорожденными ягнятами, как сноровисто помогает разродиться тяжелой овце, вдувает изо рта в рот воздух бездыханному ягненку, возвращая его к жизни. А рядом с ней Кызбала, между ними нет ни вражды, ни неприязни, ни даже просто отчужденности — они объединены общим делом, общей заботой. Что это? Забвение и прощение всех прежних споров, конфликтов, обид. Или хуже того — демонстрация того, как оторвавшаяся от народа начальница перековалась, вернувшись к своему былому чабанскому труду? Нет, не о том речь.

Впервые три женщины, три героини фильма вместе. Три линии орнамента, шедшие то врозь, то пересекаясь, сплелись в едином узле. Соединило здесь героинь не просто их профессиональное дело, у каждой свое, не просто общая чабанская забота, но забота женская, материнская, врученная им природой, — давать жизнь, беречь и хранить тепло этой жизни, дарить ей свою любовь. Кадры эти пронизаны внутренним теплом, но в них нет ни благостности, ни умилительности. Действие словно бы переводится в иной ряд, возвышается над собой, сиюминутное смыкается с вечным...

В одном из разговоров с писателем Жакеном Динара говорит о смысле узоров, украшающих кошмы: «Узоры бывают разные... О жизни... О смерти... О любви... О рождении человека... У каждого свой орнамент».

Как же расшифровать тот орнамент, который держит, скрепляет сюжет казахского фильма? Фильм этот — о месте женщины на земле, о сложности выпавшей ей судьбы и ее нынешней социальной роли, о тех неженских обязанностях, которые она сегодня взвалила на свои плечи, и об от века идущем вечном материнском начале, которое в ней по-прежнему торжествует.

Возможно, орнамент, выполненный на экране, не во всем гармоничен, не везде точны его цвета и порою нечетки линии, но выложен он неравнодушной рукой, в нем есть дыхание живой жизни, а все это дает основания для добрых надежд на завтра.

М. Зараев

Право на тему

«ПРАВО РУКОВОДИТЬ»
Сценарий В. Решетникова. Постановка М. Терещенко. Оператор А. Осипов. Художник М. Панаева Композитор И. Поклад. Звукооператоры В. Морозевич, Э. Сегал. Одесская киностудия. 1981

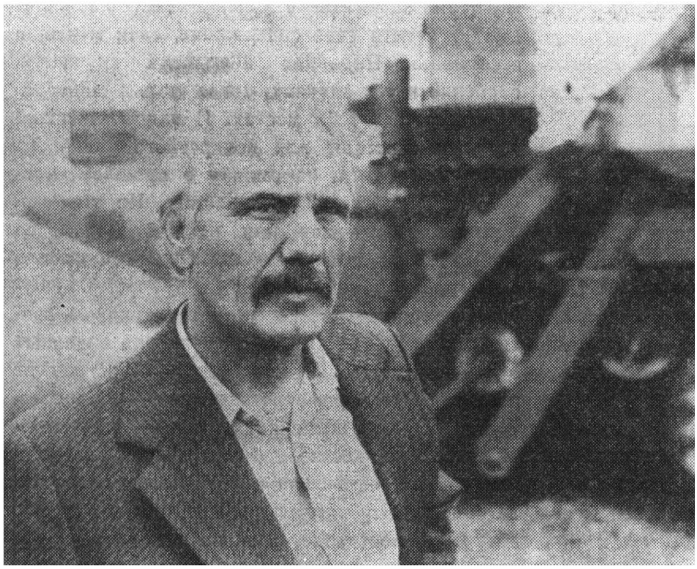
Понимаю, пересказ сюжета, как правило, не дает представления о фильме. Ведь даже и примитивная на первый взгляд коллизия может быть приподнята — талантливой режиссурой, актерской игрой. И все же...

Бессменный председатель богатого украинского колхоза Солодун (В. Чутак) должен уйти в район на повышение. У него два возможных преемника—главный инженер Нежура (Н. Сектименко) и главный агроном Копач (А. Немченко). Оба молоды, оба влюблены в председательскую дочку Таню (Л. Никончук), которая (о, женское сердце!) предпочитает хваткого, энергичного Нежуру робкому воздыхателю Копачу. Но Солодуну «не глянется» главный инженер в роли мужа дочери, к тому же, оставаясь за председателя, он натворил немало бед. Кому быть зятем заслуженного председателя и, главное, его преемником — картина не дает ответа на этот вопрос, оставляя его многозначительно открытым: сложное, мол, дело руководить современным колхозом, не всякому дано такое право и не просто его завоевать.

Откровенно говоря, после просмотра фильма мне показалось, что подобного рода кинематографические упражнения на сельском материале, исполненные с оттенком какой-то опереточной легкости, требуют скорее иронически-фельетонного отношения. К чему тут обстоятельный анализ темы с привлечением жизненных ассоциаций? Но вот «Литературная газета» 22 сентября 1982 года опубликовала письмо председателя колхоза имени Кирова Николаевской области Героя Социалистического Труда Н. Рябошапки, положительно оценивающего картину...

Выходит, известный сельский руководитель мирится с, мягко говоря, условностью сюжета? Нетрудно заметить, что Н. Рябошапка вкладывает в него свое содержание, свои мысли и ассоциации. Подобная аберрация случается, особенно в тех случаях, когда фильм снимался в родных для тебя местах. И кадры игровой картины обретают для конкретного человека смысл документа, напоминая о прошлом, пробуждая гордость за сегодняшнее. Но этот эффект не срабатывает при встрече фильма со зрителем, который лишен возможности именно так воспринимать материал, а потому ощущает всю поверхностность и примитивность ленты, отмечает расхожесть десятки раз виденных в других лентах ситуаций, натужное остроумие реплик и мелодраматические страсти героев. Каким образом возникает подобного рода несоответствие общественной потребности в художественном осмыслении жизненного материала, к которому прикасаются авторы картины и который, собственно, и вызывает заинтересованную реакцию колхозного председателя — автора письма в газету, и ремесленнических попыток воплотить на экране этот материал? Ответ на такой вопрос требует серьезного разговора. Не только о конкретном фильме, но и о моральном праве его создателей на реализацию важной темы.

Председательский корпус (воспользуемся этим выражением, некогда введенным в общественный обиход писателем Георгием Радовым) — объект постоянного и пристального внимания, а значит, и творческого воплощения не только на экране, но и на театральной сцене, на страницах литературных журналов. Да, конечно, председательская должность особая, центровая, находящаяся на скрещении главных проблем сельского хозяйства, интерес к которым, в свою очередь, обострен до предела. И вот что любопытно: из года в год возникают в разных общественных аудиториях одни и те же взаимосвязанные вопросы, которые при всей своей кажущейся простоте в приложении к реальной жизни обладают немалой сложностью и глубиной. Почему в примерно одинаковых условиях один руководитель выводит свой колхоз, совхоз в передовые, а другой — в отстающие? Где предел допустимого хозяйственного риска?



«Право руководить». Солодун — В. Чутак

Каковы слагаемые правильного стиля руководства? Такого рода вопросы в равной степени занимают специалистов по теории управления и практиков, формирующих резерв кадров. Они обсуждаются как на занятиях школ деловых людей, так и на страницах романов, на теле- и киноэкранах.

Кинематограф наш имеет солидный, многолетний и, главное,— постоянно обновляемый опыт размышлений над этими проблемами, опыт отображения личности руководителя сельского коллектива в борении страстей, в острейших жизненных столкновениях. Егор Трубников из «Председателя» как бы передает эстафету мыслей, чувств и конфликтов Степану Сечкину из «Вкуса хлеба», а тот, в свою очередь, протягивает руку герою недавно выпущенного в прокат фильма «Надежда и опора» Николаю Куркову. Проследить эволюцию образа сельского руководителя, отражение в нем народных судеб и бурных событий нашей истории — особая и весьма непростая критическая задача, которая здесь не ставится. Отметим только, что интерес искусства именно к этому образу объясняется заложенной в нем возможностью не только наиболее полно и глубоко отражать социально-экономическую проблематику наших дней, но и фокусировать черты народного характера, тему взаимоотношений современного человека с землей.

Попытка художественного осмысления личности колхозного руководителя служит испытанием не только творческой, но и гражданской, политической зрелости кинематографиста, требует от него проникновения в действительность, понимания ее глубинных социальных механизмов. Причем внешняя открытость конфликтов, насыщающих каждый день сельского хозяйственника, готовность героев декларировать свои трудности и заботы, их накопленный в течение многих лет опыт общения с людьми, вырабатываемый в процессе их труда общественный темперамент — все это отнюдь не упрощает работу драматурга, а, наоборот, создает опасность иллюстративного отражения жизни, скольжения по ее поверхности. При соприкосновении с таким материалом, в круговороте его больших и малых производственных проблем легко переступить грань между правдой и правдоподобием.

Несомненно, к примеру, что вопросы ведения личного подсобного хозяйства крестьян, эко-

логических последствий современного земледелия, трудовой дисциплины в сельских коллективах находятся сейчас на авансцене нашей общественной жизни. И вполне правдоподобно, что отношение к ним в какой-то мере определяет личность сельского руководителя, стиль его работы. Но когда в течение трех чередующихся экранных эпизодов главный инженер Нежура, оставшийся за председателя, отстраняет от работы провинившихся механизаторов и сам садится за руль трактора, начиная весенний сев, когда он, словно демонстрируя, по воле авторов фильма, свою несостоятельность в качестве председателя, собирается сдать на мясокомбинат непригодных для машинного доения коров вместе того, чтобы продать их, как было обещано, колхозникам, или вызывает для обработки полей вертолет сельскохозяйственной авиации, не сообразив, что химикаты могут попасть на скашиваемую траву и отравить коров,— мы не можем отделаться от ощущения заданности, сделанности, умозрительности сюжета и в конечном счете художественной неправды.

Вроде бы и сделано все как положено: действие насыщено актуальной хозяйственной проблематикой, пропущенной через судьбы героев, введена лирическая линия. Тут тебе и любовь, и производство, и народная жизнь со свадьбами, праздниками, белыми домиками, с видами украинской степи, свежей пашни, синих летних сумерек — чего же боле? А фильма не получается, актерам тесно и неловко в отпущенном им драматургом пространстве образов, в границах предложенной трактовки героев. И сами герои выглядят ряженными, как ни суетятся они, ни кричат, ни ссорятся, пытаясь убедить зрителя в своей подлинности, в неподдельности и естественности своих страстей.

В одном из первых эпизодов фильма Солодун, еще молодой, только что пришедший в колхоз восьмым за пять лет председателем, пытается остановить уезжающего из деревни своего фронтового товарища, просит поверить, что поднимет хозяйство.

В скольких же лентах, очерках, повестях был такой председатель — молодой, страстный, пришедший в свой колхоз восьмым, десятым, тринадцатым, чтобы остаться на долгие годы и поднять хозяйство. Конечно же, такое бывало в жизни со многими сельскими руководителями. Но нельзя же калькировать ситуацию, она не может убедить зрителя, будучи многократно повторенной, превратившись в знак, в общее место.

Или первая наша встреча с Нежурой, с опозданием входящим в председательский кабинет, где идет обычная для любого производства процедура: вечерний наряд. На вопрос о причине опоздания он дерзко отвечает: «Мне эти наряды в печенках сидят. Будь я на вашем месте, я бы совсем по-другому их проводил. По селектору. Вон он у вас под рукой. Зачем нас каждый вечер собирать? И вообще давно уже пора организовать работу по-научному, дать больше самостоятельности молодым специалистам».

Мы только что были свидетелями размышлений председателя о том, кого же выбрать себе преемником. А тут на́ тебе, этот молодой честолюбец. Конечно же, Солодун предлагает ему сесть на свое место и проводить совещание. «Садись, действуй самостоятельно, по своему усмотрению».

Не надо быть провидцем, чтобы догадаться, как поведет себя главный инженер. Ведь не так давно мы видели фильм «Человек на своем месте», где была похожая ситуация: молодой и напористый специалист, претендующий на председательское место. И Нежура спрашивает: «Есть вопросы, которые вы не можете решить без председателя? Нет? Тогда все свободны».

Научные методы, стиль руководства... С какой залихватской легкостью прикасается фильм к этим сложным и мучительным проблемам нашего сельского хозяйства!

К тому же вторичность, заданность и в моделировании характеров. Нежура энергичный, резкий, командный... А Солодун, думаете, эдакий забуревший, отяжелевший от руководящей жизни хозяйственник? Современному положительному герою, полагают авторы, свойственно совершать немотивированные, даже мальчишеские поступки. Вот и Солодун, увидев, как молодые механизаторы, насмотревшись по те-

левидению на чешское автородео, прыгают на мотоцикле с трамплина, примет участие в этой рискованной забаве, присовокупив многозначительно: «Что за председатель, если боится шею свернуть!»

Но прыгай наш герой хоть с колокольни — это ничуть не дополнит и не раскроет его характера, который так и остается для нас загадкой, особенно если учесть последнюю сцену фильма. Ей предшествуют следующие события в семье Солодуна. Уходит из колхоза, не найдя общего языка с будущим тестем и поссорившись с Таней, Нежура. Обязанности сломавшего себе на домашнем автородео ногу председателя исполняет главный агроном Копач. И мы уже начинаем думать, не достанется ли ему в награду за мягкость и долготерпение и для пущей водевильности не только должность, но и председательская дочка. Но этого не происходит, так как выздоравливающий Солодун решает, так сказать, посоветоваться с народом, обсудить с правлением и парткомом, кому быть председателем. Легко сказать — посоветоваться. Одни, оказывается, за Нежуру, вернувшегося к тому времени в колхоз, другие — за Копача, а третьи так и вовсе за Таню, благо она заведующая фермой да из семьи хорошей, яблоко от яблони...

Секретарь парткома Кривохиж (В. Мирошниченко) предлагает Солодуну не уходить, просить райком, чтобы его оставили в хозяйстве. Сам же председатель задумчиво смотрит в камеру и многозначительно размышляет о необходимости вместе, сообща готовить смену, о том, что руководителя выбирает сама жизнь, и о прочих сто раз говоренных и, в сущности, ничего не значащих вещах. Этот последний эпизод, призванный, видимо, по авторскому замыслу, символизировать демократические начала нашей колхозной системы, так же далек от реальности, от художественной правды, как и другие, внешне более правдоподобные сцены.

Я вспоминаю документальный кадр: умное волевое лицо самого Николая Николаевича Рябошапки — все, что слышал о нем на Украине, и вообразить себе не могу, чтобы он собрал правление своего колхоза для обсуждения сколько-нибудь важного вопроса, не имея своей точки зрения, выработанной, продуманной позиции. Вспоминаю и других колхозных руководителей, с которыми довелось близко ли, коротко ли общаться за годы журналистской работы, и еще раз сознаю, насколько значительны, интересны и важны для кинематографического отображения их характеры, дела и заботы.

Как-то в расположенном неподалеку от Тулы совхозе, размываемом тягой города, ходили мы вместе с директором по скромной, но очень, судя по всему, важной, для него стройке двухтрехквартирных домиков. Директор проверял установки раковин, с силой дергал ручки дверей — прочно ли привинчены, прыгал на половицах и все мечтал вслух, кого он здесь поселит. Переманил из соседней области несколько семей, им и даст эти квартиры. Были бы только люди надежные, честные, трезвые. Как разливалась директорская мечта о хорошем работнике, толковом, умелом, ровном, чтобы по пустякам не кидал на стол заявление об уходе, чтобы обосновался здесь с семьей надолго да и дети потом в совхозе остались! Какая в тех размышлениях была надежда, тоска и, пожалуй, усталость...

Вспоминается и то, как зимним сереньким днем поехал в Орловской области со знакомым колхозным председателем смотреть его фермы. В коровнике со света казалось сумрачно. Черно-пестрые телки мирно жевали, тыкаясь время от времени носом в клапан поилки. Председатель взял из корзины горсть, понюхал: «Ах, хорошо!» Запах был резкий, свежий. Пошли к сенажной траншее. Отодрал пласт сенажа, сунул под него руку: «Тепло». Стоял на снегу в темных чесанках, в распахнутом полушубке, в сдвинутой на затылок шапке. Крупный, оживленный, улыбчивый. Хозяин.

Думаешь об этих людях, сопоставляешь с увиденным на экране и еще раз приходишь к выводу: в изображении этой главной фигуры сельской жизни нашему кинематографу предстоит сделать еще очень многое. И дело не в количестве фильмов. То внимание, которое партия, обращаясь к деятелям кино, призывает оказывать сельской теме, отнюдь не должно приводить к появлению скороспелых, художест-

венно неполноценных картин, лишь внешне, по тематической принадлежности откликающихся на те важные задачи, которые ставятся в партийных решениях. Здесь нужен не формальный отклик, а подлинно гражданственное, глубокое осмысление происходящих на селе сложных и подчас противоречивых социально-экономических процессов, отражение их в характерах наших современников на экране во всей полноте и многообразии творческих средств, накопленных в арсенале советского кинематографа.

В. Логинов

Кинорепортаж из 1917-го

«ТРУДНАЯ ДОЛЖНОСТЬ БЫТЬ РЕВОЛЮЦИОНЕРОМ»
Автор сценария Е. Яковлев. Режиссер И. Бессарабов. Оператор В. Ловков. ЦСДФ, 1982.

Скудость кино- и фотоматериалов, относящихся к революционным событиям первых десятилетий века, приводила нередко к тому, что одни и те же кадры старой хроники и знакомые зрителю фотографии переходили из фильма в фильм, отличаясь друг от друга лишь ракурсами, укрупнениями и т. д. Похожими оказывались и финалы картин, достаточно формально демонстрировавшие с помощью уже современной хроники воплощение в нашей, сегодняшней жизни того, о чем мечтали и за что боролись первые поколения борцов за коммунизм. Начинало поэтому казаться, что вроде бы исчерпаны возможности воплощения самой темы.

Но так только казалось, ибо исчерпывала себя не тема, а привычные стереотипы ее разработки. Потребовалось какое-то время для того, чтобы документалисты сумели найти новые подходы к революционной теме, гораздо шире, органичнее использовать для рассказа о далеком прошлом киноматериалы дня сегодняшнего. Такое осмысление «связи времен» открыло перед ними принципиально новые возможности, нисколько не нарушив самого принципа историзма, ибо история — это не только то, что было в прошлом, но и то, что осталось от этого прошлого в настоящем и для настоящего.

Фильм «Трудная должность быть революционером» рассказывает о семи месяцах жизни Ленина в 1917 году. Трудно найти в биографии Владимира Ильича равный по времени период, столь же насыщенный драматическими событиями...

Торжественная и совершенно неожиданная для Ленина встреча на Финляндском вокзале 3 апреля... Впервые появившаяся — и это после долгих лет вынужденной эмиграции — возможность открытых выступлений перед массами... Атмосфера, казалось бы, безудержной политической свободы в стране, сбросившей, наконец, 300-летнее иго романовской династии...

А после 5 июля — смертельная опасность, снова подполье с неизбежными переодеваниями, конспиративными квартирами... Потоки брани, клеветы, ненависти со стороны политических противников... И несмотря на это — гигантский рост авторитета, влияния...

Огромное терпение и выдержка на протяжении долгих месяцев работы по «прояснению мозгов», убеждению рабочих, солдат, крестьян... И неукротимая энергия, решительность, личное мужество — в сжатые до считанных часов и минут дни подготовки и проведения Октябрьского вооруженного восстания...

Это были факты личной судьбы политического деятеля, нерасторжимо связанной с поступательным движением истории. У Ленина такого рода «переплетение» было столь неразрывным, что буквально каждый крутой поворот истории становился одновременно поворотом в его личной биографии. И связь эта не была «фатальной». Он сам и руководимая им партия большевиков активно воздействовали на развитие событий... Вот почему создатели фильма «Трудная должность быть революцио-

нером» пошли по наиболее правильному пути, слив воедино реальную «драму истории» с реальной судьбой личности великого народного вождя.

О бурных месяцах революции в фильме рассказывают документы, десятки свидетелей и очевидцев. Они говорят о 17-м годе и о Ленине, о мельчайших фактах, бытовых подробностях и о важнейших событиях, происходивших с Ильичем в это время. Но в центре картины — не события, взятые сами по себе, и не «внешние» обстоятельства жизни Владимира Ильича. Главное, на чем концентрируется внимание, — тот путь, которым прошла м ы с л ь Ленина от апреля до победоносного Октября. И каждое свидетельское показание, каждый документ или авторский комментарий, каждый большой и малый факт присутствуют в данной ленте прежде всего как звено, помогающее понять развитие ленинской мысли.

Текст «от Ленина» — прямая речь Ильича, которую с большим тактом и смыслом читает за кадром Ю. Каюров, как раз и передает эту ленинскую мысль, врывающуюся в события, происходящие на экране. В чтении Каюрова множество оттенков — от неспешных раздумий над фактом или рукописной строкой до митинговых интонаций оратора, обращающегося к многотысячной аудитории. И каждая ленинская мысль, вне зависимости от ее тональности, словно направляет зримый ход исторических событий.

«Образ Ленина — это мысль Ленина»,— заметила как-то Надежда Константиновна Крупская. В этом высказывании — наиболее перспективный путь дальнейшей разработки нашей киноленинианы...

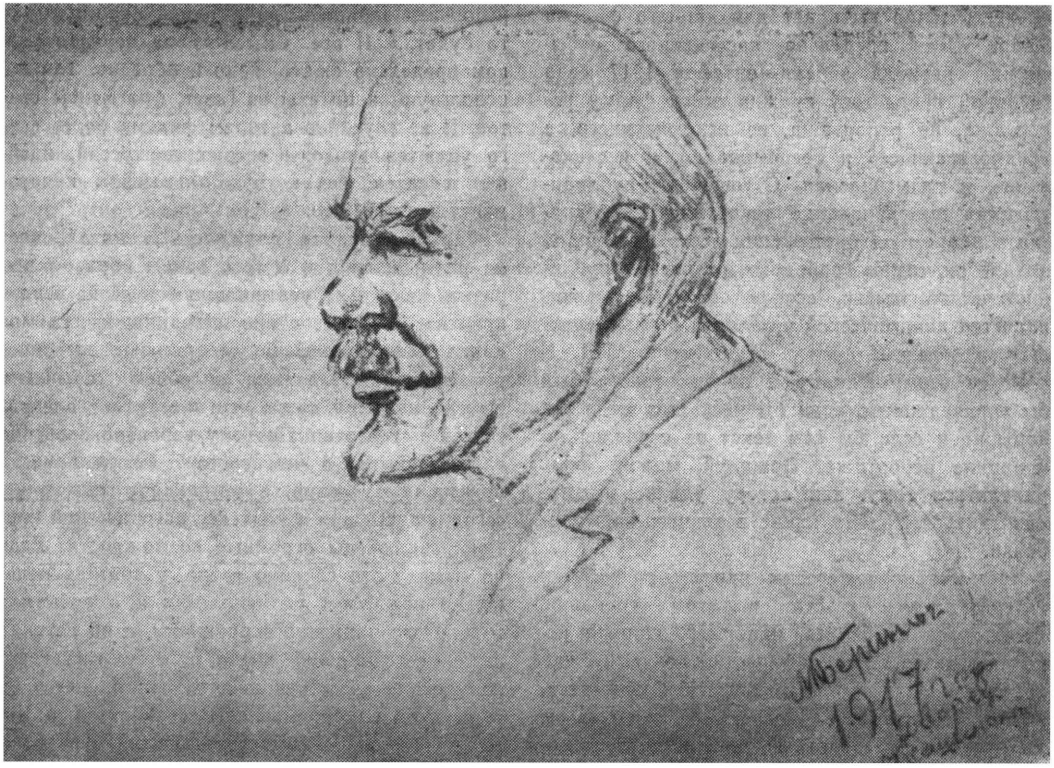
В фильме «Трудная должность...» есть емкий эпизод, рассказывающий об отношении Владимира Ильича к матери... В других эпизодах отчетливо просматривается и его удивительная скромность, простота... Но, пожалуй, главная удача создателей картины состоит в том, что они сумели передать человечность Ленина прежде всего через глубинный смысл его политической борьбы, в которой наиболее полно проявлялась многогранная личность Владимира Ильича.

Когда мы видим на экране чудовищные страдания, которые принесли народу империалистическая война, разруха, голод, и воочию убеждаемся, что мысль Ленина, сформулированная в лозунгах социалистической революции, дает единственно возможный выход из этого кошмара, мы понимаем главное: именно борьба за счастье людей составляла исходный пункт мысли и содержание всей жизни Владимира Ильича.

Правильное смысловое решение темы расширило и хронологические рамки зрительного ряда. Октябрь, став поворотным пунктом истории XX столетия, подвел итог прошлому и определил будущее. Потому-то и вплетаются столь органично в картину о 1917 годе и кадры, связанные с 1891 годом, когда молодой Владимир Ульянов впервые приехал в Петербург для сдачи экзаменов за университетский курс, и кадры 1920 года, когда Ленин последний раз посетил праздничный Красный Питер, и кадры Ленинграда сегодняшнего, где все связанное с его именем увековечено не только памятниками, но и памятью современного поколения, свидетелей торжества ленинской мысли и созидателей нового мира, о котором мечтал Ильич.

Фильм «Трудная должность...» интересен еще и тем, что в нем прослеживаются некоторые общие тенденции развития историко-революционной темы в нынешнем документальном кино. Прежде всего — это опровержение представления об исчерпанности того сугубо исторического материала, который позволяет заглянуть в прошлое, показать зрителю бурные годы революции. В картине «Трудная должность...» использовано немало знакомых материалов — старая хроника, фотографии, пресса, рукописи В. И. Ленина. Авторы обращаются к экспозициям многих музеев и мемориалов. Подлинные исторические материалы обеспечивают достоверность зрительного ряда.

Что касается новых, ранее неизвестных зрителям, то после многих документальных и научно-популярных лент, рассказывающих о том же периоде жизни Ленина, действительно трудно было ожидать от создателей этого фильма каких-то открытий. Но ведь находят же историки, предпринимая новые и новые исследо-



«Трудная должность быть революционером». Портрет В. И. Ленина, выполненный солдатом-большевиком М. Беринговым в апреле 1917 года

вания, документы, составляющие порой своего рода научные открытия... Находит тот, кто ищет.

И вот в фильме «Трудная должность быть революционером» мы видим на экране два уникальных рисунка, запечатлевших Ленина в 1917 году. Первый сделан солдатом-художником Беринговым во дворце Кшесинской в апрельские дни, второй — художником Шафраном 25 октября в Смольном. Для фильма, в котором именно эти даты являются опорными точками сюжета, такие находки поистине удивительны. Уникальны и некоторые другие кинокадры и фотографии, использованные в этой ленте.

Иными словами, фильм «Трудная должность...» показал, как много зависит от умения находить исторический киноматериал и работать с ним.

Фильм подтвердил и другое — особую значимость для документального кинематографа, раскрывающего историко-революционную тему, добротной литературной основы. Когда сценарий картины построен так, что является своего рода комментарием к изображению на экране, или, наоборот, когда сценарный текст выспренне и совершенно «автономно» излагает набор «обязательных» для данной темы истин, а изображение лишь в какой-то мере иллюстрирует его, — тогда вряд ли можно рассчитывать на успех фильма. Современный уровень развития документалистики требует иной кинодраматургии.

Автор сценария фильма «Трудная должность

быть революционером» Е. Яковлев прежде всего очень точно выбирает для данного фильма жанр. Для предельно насыщенного событиями периода апреля—октября 1917 года сценарий предлагает прежде всего форму репортажа, но репортажа, не исключающего, а предполагающего и воспоминания, и исследование, и размышления. Отточенный, публицистически эмоциональный текст внутренне связан с кадром на протяжении всего фильма. И именно он, самим свободным развитием публицистической мысли, создает цельный сюжет, является динамической пружиной и смысловым стержнем ленты.

Упрек этому фильму в обилии текста был бы справедливым, если бы речь шла не о репортаже и если бы сам текст не строился на принципе репортажа. Пожалуй, можно лишь удивляться тому, как автору удалось «самоуплотниться», найдя емкие и точные формулировки.

Чрезвычайно интересны приемы разработки литературного текста в этом сценарии. Е. Яковлев не боится, например, широко использовать такой специфический документ, как краткие протоколы заседаний ЦК большевистской партии. В фильме-репортаже эти сжатые до предела протокольные записи, подкрепленные прямыми портретными иллюстрациями, превращаются в яростный схлест реплик, суждений, оценок — протокол приобретает характер напряженной, живой, эмоциональной прямой речи.

Не боится сценарист и тех сюжетов, которые всегда, казалось бы, неизбежно были связаны с необходимостью подробного текстового изложения теоретических проблем. Он находит в тех же документах образ, который аккумулирует смысл спора. Посмотрите, например, эпизод исторического заседания ЦК партии 10 октября 1917 года, где шла сложнейшая дискуссия по вопросу о вооруженном восстании... Реплика одного из оппортунистов, требующего отсрочки восстания: «Надо ограничиться оборонительной позицией. Мы и так держим револьвер у виска буржуазии!» И сразу же разящий ответ: «Револьвер без пули? А если с пулей — это и есть техническая подготовка к восстанию, ибо пулю надо достать, револьвер зарядить, да и одной пули маловато будет...» И все. Смысл спора передан словом предельно сжато, ярко и образно. Так же используются цитаты из газет, фрагменты статей. И не случайно авторам фильма более всего удаются эпизоды острых дискуссий, идейных схваток, без которых немыслим кинорепортаж из 1917-го.

Фильм «Трудная должность...» наталкивает на размышления и о том, каким образом выразить на экране упоминавшуюся выше «связь времен». Использование сегодняшних съемок давно уже стало в документальных историко-революционных лентах явлением обычным. Иногда кажется даже, что оно грозит превратиться в стереотип. Поэтому, вероятно, особенно важно понять, в чем состоит смысл данного приема. Безусловно, в органичном включении сегодняшнего дня в контекст исторической картины заключены огромные возможности. Если по смыслу это сделано точно, у зрителя неизбежно возникнут размышления и о событиях только что увиденного прошлого, и об истоках нашей сегодняшней жизни, и о преемственности поколений и революционного процесса. В этом случае современность становится и дополнительным, и самостоятельным фактором восприятия идейного содержания фильма, независимо от того, комментируется это дикторским текстом или нет. В фильме «Трудная должность быть революционером» эта задача решена очень интересно, и спорить тут, как говорится, не о чем. Но есть, тем не менее, один, более частный вопрос, о котором стоит подумать...

Мне кажется, что некоторые режиссеры-документалисты, работающие над историко-революционной тематикой, не совсем правы, когда пытаются с помощью сегодняшней цветной съемки создать «иллюзию соучастия» или «эффект присутствия» при событиях, имевших место много десятилетий назад. У нашего зрительского восприятия есть свои законы. Когда вы приходите в музей и видите старую, изъеденную ржавчиной, потрескавшуюся от времени алебарду, вы взираете на нее с почтением, как на подлинную историческую релик-

вию. Если же в экспозиции стоит такая же алебарда, но только «новенькая», то первая ваша мысль — о муляже.

В документальном кино, которое сильно своей подлинностью, вряд ли стоит создавать «муляжи». Мне кажется, трудно надеяться, что у зрителя на современном киноматериале можно создать «эффект присутствия» при событиях многолетней давности. Что «сработает» прием, когда после кадров с сегодняшней пестрой уличной толпой ленинградцев, ожидающих у перекрестка зеленого света светофора, после вот этой молоденькой женщины в джинсах, катящей по Невскому коляску с ребенком, вдруг появится из-за поворота отряд красногвардейцев или матросов, перетянутых пулеметными лентами. Зритель знает, что он не может появиться. А если и появится, то только как элемент сегодняшнего инсценированного действия, а не подлинной истории.

Режиссер И. Бессарабов и оператор В. Ловков отнюдь не стремятся к тому, чтобы с помощью сегодняшних музейных экспонатов создавать иллюзию реальности того времени. Колышущиеся от ветра занавески или горящая свеча, пламя которой столь часто колеблется в историко-документальных фильмах, не превратят музея-квартиры в реальную квартиру 1917 года. И «самые настоящие» тлеющие угли у шалаша в Разливе никогда не заставят зрителя думать, что перед ними на экране не знакомый по сотням фотографий своеобразный памятник, а «тот самый» ленинский шалаш.

И. Бессарабов четко разделяет реальное прошлое, зафиксированное в старой хронике, в подлинных фотографиях, документах, газетах,

«Трудная должность быть революционером». Агитатор-большевик на фронте. Осень 1917 года

рисунках, и предметный мир дня сегодняшнего. Вот почему, вводя зрителя, скажем, в нынешний Актовый зал Смольного, он обязательно подчеркивает, что в октябре 17-го зал этот выглядел совсем не так, разве что люстры остались с того времени. И тогда у зрителя появляется полное доверие к изображаемому.

Особенно интересно в этом отношении построены эпизоды Октябрьского вооруженного восстания и штурма Зимнего... Идет напряженный по ритму текст: «Стремительность восстания впечатляет и сегодня, когда отправляешься по городу теми октябрьскими маршрутами. Одним из первых захвачен Балтийский вокзал. Взят и Центральный телеграф. 1 час 25 минут — моряки и солдаты занимают почтамт. Спустя 35 минут взят Николаевский вокзал. 3 часа 30 минут — крейсер «Аврора» отдал якорь у Николаевского моста. Авроровцы сводят мост. В шесть утра гвардейский флотский экипаж занимает Государственный банк...» и т. д.

Камера синхронно тексту «берет» один за другим перечисленные объекты, сводит мост... и, хотя действие происходит ночью, нисколько не пытается скрыть того, что день сегодняшний существует в каждом кадре — то троллейбусными проводами, то асфальтовой мостовой, то изменившимся названием вокзала. Оператор не делает вид, что он с камерой в руках вместе с восставшими «ворвался в Зимний». Камера стремительно следует «по тому маршруту» без претензии на то, что мы «как бы присутствуем» при историческом событии. И вот тогда действительно может родиться ощущение не соучастия — нет, а понимания и даже сопереживания, ибо вы сегодня прошли тот путь, который был пройден т о г д а. Это ощущение может возникнуть только потому, что на протяжении всего фильма зритель уже убедился, что с ним не играют в «историю». Его приобщают к ней, делают ее живой и близкой.

Ольга Кучкина

«Я должен, я обязан, я буду...»

«ВЛЮБЛЕН ПО СОБСТВЕННОМУ ЖЕЛАНИЮ»
Сценарий С. Микаэляна и А. Васинского. Постановка С. Микаэляна. Оператор С. Астахов. Художник А. Рудяков. Композитор И. Цветков. Звукооператор Н. Левитина. «Ленфильм», 1982.

Сергей Микаэлян и Александр Васинский сделали «серьезную» комедию.

По жанру произведение может быть фарсом или трагедией, по объему — полотном или эскизом, по результату — удачей или неудачей: разницы, по сути, никакой, если художник выкладывается, как на исповеди. «Но пораженье от победы ты сам не должен отличать»...

Разумеется, жанр — категория не только эстетическая. Жанр, как и прочие составляющие художественного произведения, небезразличен к мироощущению творца. По-видимому, мысль о том, что мир — грустная комедия (чему не мешает наличие в ней элементов прекрасного и серьезного), посещает современных художников не реже, чем во времена Шекспира.

В комедии «Влюблен по собственному желанию» Сергей Микаэлян сказал о жизни не меньше, чем в своем прекрасном, смешном и серьезном фильме «Вдовы», а перед этим — в «Премии», а еще раньше — в картине «Иду на грозу». То есть в каждом случае мы имеем достаточно полное — в соответствии с временем, — высказывание.

Не только на «тему». Художник весь перед нами, какой он есть на сегодняшний день, со своим пониманием вещей и со своим умением эти вещи выразить в определенной эстетической форме.

Сюжет новой ленты окаймлен следующими кадрами. Молодая женщина с младенцем в окне; свадьба; девушка, склонившаяся над книгой; стареющая женщина перед зеркалом; старик с больными ревматическими ногами, принимающий лечебную ванну. Это в конце. А в начале — спортивный пьедестал с номерами 1, 2, 3, и — во все убыстряющемся темпе — бегущие по ступенькам ноги, и медали, медали, медали, и букеты цветов. Это смешно, но это окажется и серьезно.

Герой картины заточник Игорь Брагин — бывший спортсмен, и пьедестал имеет, казалось бы, самое непосредственное к нему отношение. Однако куда существеннее отношение опосредованное, внутренний смысл которого откроется позже. Впрочем, и мы вернемся к этим окаймляющим основной сюжет кадрам позже.

А собственно история начнется тогда, когда нам покажут двоих. Его и ее. Камера выхватит их из будней — две обыкновенные, узнаваемые фигуры: пьяный мужчина и серенькая, незаметная женщина. Он вывалится из вагона метро в тот поздний час, когда микрофон хладнокровно констатирует, что поезд дальше не пойдет, и молодая, но некрасивая и даже необаятельная женщина, оказавшаяся рядом, вынуждена будет помогать ему, поскольку милиционер на нее прикрикнул, считая, что пьяница — ее спутник. Все дальнейшее разовьется, расцветет из этого бутона недоразумений, из этого случая, который, как нередко бывает, обнаружит себя оборотной стороной — необходимостью.

Смешно будет не потому, что сценарист и режиссер жмут на все педали, напрягаются, придумывая ситуации позабористее, а трюки позаковыристее. Нет. Смешно потому, что похоже. Есть улыбка узнавания, она из дорогих при восприятии искусства. Когда нам показывают точно наблюденное, выхваченное, как говорится, из гущи. Видели мы и работягу такого, бессмысленно растрачивающего жизнь, и эта служащая в квадратной кофте унылого цвета «беж», с тяжелыми сумками и тяжелой походкой тоже нам знакома.

Брагин мается похмельем. Где стрельнуть пару рублей до получки? На работе он всем осточертел. Есть сосед по дому, Коля, тоже не дурак выпить, а у него и сберкнижка, и Тамарка, у которой можно бы попросить, но книжка — святое, об этом и говорить нечего, а насчет Тамарки, так он «там женится». Это означает, что ничего такого т а м он допустить не может, в другом месте может, а в т о м — нет.

У Брагина у самого есть подруги, и в шашлычной, и в овощном, но, видно, везде перебрал он меру допустимого, и теперь не к кому обратиться за помощью, по возможности скорой.

«Скорая помощь» является нежданно-негаданно в образе Веры из библиотеки, той самой «квадратной», чей телефон Брагин обнаруживает в кармане. Упросил дать — для того якобы, чтобы вернуть три рубля, полученные на такси, а на самом деле — по инерции, по привычке казаться хозяином положения, победителем — женских сердец в том числе. Казаться — в то время, как все потрачено, все молью побито, и желания, и возможности, и победы. Остаточные явления той игры, которую по инерции играет Брагин, заставляют его отыскать Веру и после того, как она побывает в его доме и по доброте и наивности своей выдаст средства на опохмелку, поверив, что деньги и в самом деле необходимы на лекарства. Теперь он нагло является к ней с предложением... купить у него спортивный кубок — из бывшей жизни. Хоть за шесть рублей, хоть за два, хоть за рубль. Вера с негодованием отвергнет, оттолкнет его. Брагин — Олег Янковский скажет: «Вера, помоги. Если честно, я гибну, Спаси меня...» Тут же Вера вспыхнет: «Ты серьезно?» «Дай рубль», — последует ответ.

Мы засмеемся.

Вера же — Евгения Глушенко — услышит. Услышит Брагина «внутреннего».

С этой минуты все и завяжется.

Совершенно серьезно Вера разработает программу превращения Брагина из недочеловека в человека. Для этого ему нужно заняться аутотренингом. Иными словами, научиться владеть собой. Подчинять свои мысли и поступ-

ки цели. Далее — полюбить свою работу. Найти какое-то увлечение — хобби. Начать делать добрые дела. А также — влюбиться.

Смешно? Естественно. Смешна категоричность, с какой Вера преподносит Брагину и нам программу, составленную по последнему слову науки. Смешной кажется сама возможность подобной запрограммированной жизнедеятельности человека. Ну подумайте сами! Можно ли «заказать» самому себе то или иное человеческое свойство, скажем, доброту? Можно ли сказать себе, к примеру: влюблюсь-ка в того или в этого, — и влюбиться! Реально ли такое?

Однако погодите. Что-то совершенно несмешное вспоминается в этой связи. Что? Да вот же! Программа самоусовершенствования личности, которую составил в молодости Лев Толстой. Тоже, между прочим, состояла из пунктов, которым Толстой пытался следовать. Кому-то оно может показаться наивным, детским, такое устроительство собственной натуры, собственной жизни, но разве не с детства, не с наивности начинается человек? Без этого нельзя; без детства, без наивности мы нехороши. Пусть не все поставленные задачи будут выполнены, не все цели достигнуты — важна установка, ориентация, важно желание жить так, а не иначе, важны требования к себе, ибо все это и есть школа самовоспитания, которую не пройдет, не окончит за нас никто иной. Только мы сами.

Следует отдать должное вкусу и такту авторов картины. Прямое, прямолинейное рассмотрение вопроса грозило бы скукой, нравоучительностью и, может быть, даже неловкостью. Поданная с юмором, с обратным как бы знаком непритязательности и необязательности, когда ни на чем вроде и не настаивают, добродушно посмеиваются, фабула начинает работать как надо.

Фильм несет в высшей степени гуманную и обнадеживающую мысль. Не ту, в общем, известную, что всякий так называемый простой человек есть личность, стоит только приглядеться (мысль не абсолютно истинную). А ту, что каждый может стать ею, личностью, обретя себя, приложив к этому усилия, но не минимум их, а максимум. «Душа обязана трудиться» — еще одна замечательная поэтическая формула относится не к поэтам только, а ко всем нам. Нормальная человеческая жизнь, не прерываемая войной или другими катастрофами, состоит в непрерывной работе, и душевной тоже, душевной непременно, как обязательном факторе «очеловечивания» человека.

Вот что тут следует учесть. Мы — сознательно или бессознательно, по случайности или необходимости — отбираем людей, с какими нам быть. С одними мы — лучшие, нам хочется быть с ними лучшими, с другими — напротив. С первыми нам, может, и надо было бы быть, да трудно, сложно; с последними — проще, удобнее. Они, последние, довольствуются, тогда как первые требуют. Вовсе не обязательно словами, чаще — собственными поступками, собственным образом жизни, который нас привлекает и до которого мы хотим дотянуться. Итак, мы выбираем не только дороги, но и людей. И в этом выборе — тоже прогноз нас самих.

«Ты гибнешь, Игорек», — говорит Брагину Коля (В. Шиловский). И позже: «Отдаляешься ты от меня, Игорек».

Брагин гибнет для Коли, чтобы возродиться для Веры.

Возникает цепь внутренних монологов Брагина. Стоя у станка, он размышляет по «системе Веры» (конечно же, имя выбрано не случайно), не вслух, а про себя, обрывая размышления иронией тут же, по ходу дела. И получает в ответ наше доверие.

«Итак, срочно требуется доказать, что мне с работой безумно повезло. Ведь, если поковыряться, кто я такой, а? Я властелин над металлом. Хочу — из болванки вещь сделаю, хочу — сотру в порошок. Нет, ты не заточник, ты скульптор... по металлу. Ты — Вучетич! Роден! Ты — Мухина!»

Помолчав мгновение, добавляет: «Во галиматья!»

Но внутренняя работа уже началась, происходит, от нее уже никуда не деться.

Мы поверим Брагину, поверим серьезным, настоящим мыслям, к каким он придет, пото-

«Влюблен по собственному желанию». Игорь — О. Янковский

му что вместе с ним прошли его путь, потому что видели и слышали его изнутри, были свидетелями того, как, на чем росло его самосознание — без дураков, хотя в дурашливом тоне, иначе теперь вроде и не говорят.

«Я это с детства слышу: стань кандидатом, стипендиатом, лауреатом, дипломатом! А если не получилось, значит, все, не вышел в люди? Нет, я выйду в живые люди. Я должен, я обязан, я хочу, я буду. Их же действительно миллионы, неизвестных, рядовых. Да, я стою у станка, да, руки грязные, да, рожа неумытая, но я работаю, я есть, я рабочий, его величество, я не один, нас много, мы требуемся, в нас нуждаются, нас не хватает, нас попроси, мы отдадим, нас позови, мы пойдем, нас подними, мы встанем, встанем и будем стоять несокрушимо и вечно, стеной!..»

И снова пафос снижается самоиронией: «Во наворотил! Даже голова закружилась. Так. Верю или не верю? Не пойму...»

Собирание открыток и спичечных коробков не получилось, и бог с ними. Получилось воспитание души. И «доброе дело» — поиск могилы солдата Муштакова — оказалось кстати, впору, по душевной мерке Брагину. Авторы точно выстраивают фактический ряд. Сперва мы узнаем, что отец Игоря вернулся с вой-

ны инвалидом. Потом происходит столкновение Брагина с неким семейством, расположившимся отдыхать возле солдатской могилы со звездой. И затем следует тот потрясающий, снятый, видимо, документально, эпизод, когда старуха, обняв памятник — вновь обретенную, овеществленную память о ее муже, убитом на войне, — сначала голосит по нему, а после поет, тоненько, дребезжаще, скорбно. Не может такое — непоказное, истинное — не пронзить сердце, и сердце Брагина пронзается, как и наше.

Артист Олег Янковский играет в этом фильме серьезно и смешно. Легко играет. Ни малейшего напряжения, пережима ни в одном кадре. И тогда, когда его герой пьян, и когда морочит людям голову, и когда злится, и когда любит — он живет на экране по полной правде. Сдается, что артист переживает сейчас лучшее свое творческое время, совершенствуясь в мастерстве от картины к картине.

Серьезно его лицо, когда он слушает плач и пение старухи. Он много молчит в фильме. Молчит и на этот раз. Понимание и сострадание, потаенное, нерасплесканное, — в этом молчании.

А впервые проявляется в Брагине его человеческая суть, его подлинное «я» в сцене со случайно встреченными туристами. Вера просит их, молодых и самоуверенных хамов, убрать из ограды памятника собачку, что собирается справить на могиле кое-какие свои дела. В ответ она слышит грубость. Движимый не столько, может быть, собственным чувством, сколько сочувствием к чувству Веры, Брагин берет собачку из ограды и аккуратно ставит на землю, как бы подчеркивая непричастность «меньшого брата» к проявлению воинствующего хамства его хозяев. За сдержанностью, за внешним спокойствием явно читается новая грань характера Брагина, возможно, неожиданная для него самого, — активное неприятие пошлой сытости (машина, палатка, надувные кресла, обязательная собака, обязательная телемагнитола — и все «фирмá»), пошлого упоения псевдовластью («Один мой звонок, и тебе это дорого обойдется!»).

Если бы не мальчишка, кинувшийся со слезами защищать отца, неизвестно, чем кончилось бы. Но был мальчик, и Брагин отошел, стиснув зубы. Отошел, несмотря на то, что вслед им неслось: «Алкоголичка!.. Скобарь! Тварь узколобая!.. Грязь из-под ногтей вычисти!..» Может быть, в этой точке, завершающей сцену, мы наблюдаем самую большую победу Игоря Брагина.

Первый раз на наших глазах Брагин защищает Веру, ее достоинство, ее позицию. Свою позицию, свое достоинство. Подобное не проходит бесследно для человеческих отношений.

Те чувства, которые оба пытались вызвать в себе с о з н а т е л ь н о, здесь не то что возникают наконец естественным путем, но появляется реальная почва для них, замешанная на самом главном — духовной и душевной близости.

«Задание» Брагина состояло в том, чтобы развиться, улучшиться внутренне. «Задание» Веры на первый взгляд проще: стать внешне привлекательней. Из неуклюжей, некрасивой женщины превратиться хотя бы в миловидную. Особенно это просто в кино, где возможности поистине безграничны и где обыкновенных девушек запросто обращают в записных красавиц.

Признаться, мы так и ждали, что вот-вот авторы оденут Веру посовременнее, подкрасят глаза, «найдут» прическу, «поставят» походку — и перед нами явится новая Золушка на своем балу удачи. Она и является, но «подправленная» лишь самую малость. Авторы ни в чем не облегчают по этой линии жизнь ни себе, ни своей героине. Не мажут, не красят, фальшивых ресниц не наклеивают. В Вере тоже совершается внутреннее преображение, внутреннее высвобождение женственности. И обнаруживается, что задача Веры еще сложнее, чем задача Брагина. Стать лучше, нравственно выше личность, в конце концов, может и должна сама. Превращение «гадкого утенка» в лебедя происходит только в одном-единственном случае — когда приходит любовь. А она «по собственному желанию», как, скажем, увольнение с работы, не случается. Эта гостья такая: хочет — являет-

ся, не хочет — на веревке не затащишь, не то что с помощью аутотренинга или совместных доброхотных деяний.

В свете вышесказанного ясно, что фильм этот со счастливым концом похож на сказку: хочется верить, что в мире действует закон сохранения справедливости (а не только энергии), и счастье быть любимым и любить («того же», как верно уточняет не слишком, видимо, счастливая официантка) по праву выпадет Брагину и Вере.

В действительной жизни такой Брагин, увы, уйдет с красавицей Наташей, которая в фильме неожиданно возникла и столь же неожиданно исчезла. Отчаянно кричит некрасивая Вера, сестра некрасивого брата, своей некрасивой матери: «Ненавижу! Ненавижу себя... всех ненавижу! И тебя... Вы преступники! Вам нельзя было иметь детей! Вам надо было запретить иметь детей! Кого вы производите на свет! Каких-то уродин, которые всю жизнь потом обречены мучиться! Все время, рано или поздно их ставят на место...» Вот это реально, это по правде.

Актриса Евгения Глушенко тончайшим и точнейшим образом ведет роль Веры. Ее героиня, говоря вульгарным языком ее случайного поклонника, в самом деле не «ширпотреб», а «индпошив». Ее надо разглядеть, в ней надо уметь увидеть мадонну Джотто.

«Влюблен по собственному желанию». Вера — Е. Глушенко

«Влюблен по собственному желанию». Игорь — О. Янковский, Вера — Е. Глушенко

Актриса играет праздник преображения совсем, кажется, скупо, но в ее глазах довольно света, чтобы понять, каким внутренним богатством, какой красотой он обеспечен.

В общем-то, ради одного этого праздника стоило предпочесть «сказочный» вариант. Но и при том, и при другом, полностью «реалистическом» повороте сюжета на нашу долю остается все равно много. Сюжет сам по себе — дело второстепенное. Сюжет формирует мысль, идею. А она — не в финальном благополучии героев, а все в том же — в возможности и необходимости человеку быть человеком, стать человеком, становиться человеком, обретя подлинные, не зависящие от внешних, преходящих факторов ценности.

1, 2, 3. Помните эти цифры на спортивном пьедестале в начальных кадрах ленты? Места, которые распределяются в спорте неизменно и неизбежно: 1, 2, 3. Только ли в в спорте?

В середине картины Брагин включает телевизор, и все программы телевидения выдают ему одно и то же — первое, второе, третье место, гонка за лидером, и даже в детском саду борьба все за те же места, и два радостных детских лица — первое и второе место, и одно плачущее — третье.

Брагин выключает телевизор.

Он не пойдет в «Союзспортобеспечение»,

к бывшему тренеру, на предлагаемую выгодную должность. Потому что наглядно увидит пресмыкательство, необходимость поступаться достоинством в погоне за благами. Притом еще надо подтолкнуть кого-то, чтоб он свалился с насиженного местечка, освободив его для соискателя.

«Знаешь, у каждого в жизни есть свой пьедестал, — говорит Вера Брагину. — Многие предпочитают карабкаться на чужой. Ты приобрети во всем свой взгляд на вещи. Свой стиль. Не прилепляйся к хвосту. Кто-то толкается, чтобы получить свою долю. Ты выйди из очереди. Это не твое. Тебе не достались джинсы, и прекрасно. Есть особый шик не следовать моде».

И когда в конце мы видим кадры с девушкой, женщиной, стариком, которые не имеют прямого отношения к рассказанной истории, мы понимаем, что это кадры из жизни, такой как она есть, гораздо более значительной в своем существе, чем гонка за лидером, чем борьба за первенство. И это, пожалуй, наиболее важное из всего сказанного нам фильмом.

Дело тут не в демократизме, не в рецептах для большинства. Серьезная комедия «Влюблен по собственному желанию» рассматривает, по сути, один из самых глубинных вопросов, встающих так или иначе перед каждым из нас — о способе жить. Да, можно гнаться за карьерой, за успехом и на этом построить жизнь. А можно опереться совсем на другие, более человеческие ценности. Обучиться этому способу жить — не значит ли узнать секрет счастья? И уж во всяком случае — секрет полноты бытия, полноты ощущения его вкуса, цвета, запаха...

Конечно, выбор Брагина не универсален. Я хочу сказать, в нем не содержится всеобщего конечного ответа на все вопросы на все времена. Это ступенька, это завоевание нового пространства, с тем чтобы можно было поставить новый вопрос.

Надо еще иметь в виду следующее: насколько глубока потребность человека именно в этой, а не в иной жизни. Это может быть только порыв, впрочем, растянутый во времени. А затем — последует возвращение на круги своя... Или не последует.

Электронные часы, видные из окна квартиры Игоря Брагина, показывают время: 00.00. Только что Вера сказала: «Теперь можно и умереть». Это о том, что любовь состоялась. Значит, состоялась жизнь. И продолжила: «Страшно. Как начало мира. Еще ничего нет — ни времени, ни пространства...»

Но уже идет отсчет. 00.01, 00.02, 00.03... «Все. Поехало», — произносит Брагин. Жизнь продолжается. Какой она будет для этих двоих?

А. Воронов

И праздник и урок

Киножурнал «ХОЧУ ВСЕ ЗНАТЬ!», № 135—146. «Центрнаучфильм», 1980—1982.

Более двадцати пяти лет назад, в 1957 году, по инициативе замечательного нашего кинорежиссера Бориса Долина на «Центрнаучфильме» появился новый киножурнал. В отличие от других периодических киноизданий он был обращен к школьной аудитории и имел свою бесценную специфику, положив начало детскому познавательному кинематографу. «Новорожденному» нашли простое, выражающее главную его цель название: «Хочу все знать!». Художники придумали интересную обложку — вихрастый пионер, прилетающий на ракете, разбивает молотком твердый «орешек знаний». Сочинили стихи, звучащие на фоне «обложки»:

Орешек знанья тверд, но все же...
Мы не привыкли отступать.
Нам расколоть его поможет
Киножурнал «Хочу все знать!».

С тех пор журнал, выходящий шесть раз в год, выработал четкую, неизменно сохраняе-

мую авторами творческую форму. Он состоит всякий раз из четырех сюжетов по две-две с половиной минуты каждый. Кроме того, в журнале есть конферансье, объединяющий отдельные его части в единое целое, что позволяет логически переходить от одной темы к другой. «Кинематографические ведущие» были придуманы мультипликаторами студии: это мальчик Хочузнайкин, мудрая сова, изрекающая сверхсложные истины, технически одаренный Робот (Тор), профессор и другие.

Почти шестьсот сюжетов журнала, увидевшие свет за время его существования, посвящены самым разным сторонам человеческих знаний: науке, технике, культуре.

Естественно, что, работая для юных зрителей, творческий коллектив журнала очень много внимания уделяет форме подачи познавательного материала. В лучших номерах «Хочу все знать!» и отдельных сюжетах привлекают умение кинематографистов изобретательно и вместе с тем доходчиво рассказать о сложных понятиях, найти им образные, экранно-зрительные эквиваленты, сделать постижение истины занятным, волнующим не только ум, но и душу процессом. За годы своего существования журнал обрел прочную репутацию не только у многочисленных своих поклонников — юных зрителей, но и у «взрослых» кинематографистов да и кинокритиков. О нем сказано немало вполне заслуженных хороших слов.

Однако прежде чем перейти к анализу номеров журнала, снятых за последние полтора-два года, необходимо вкратце напомнить о тех переменах, которые произошли за время существования «Хочу все знать!» в популяризации научных знаний да и в уровне детской аудитории. 1957 год был годом запуска первого искусственного спутника Земли, зарей занимающегося космического века. Не только полеты человека в околоземном пространстве, но и большинство научных достижений в области электроники, кибернетики, микробиологии и других новейших научных дисциплин были еще впереди. Именно в 60-е и особенно в 70-е годы развернувшаяся научно-техническая революция стала могучей силой нашей действительности, а научный подход ко всем

явлениям жизни — ведущим. Это обстоятельство не могло не сказаться на сознании подрастающего поколения, формирующегося и воспитывающегося под непосредственным влиянием научно-технической революции. Ведь не секрет, что многие научные представления и понятия, которые прежде усваивались подростком лишь в старших классах, а то и в вузе, теперь становятся достоянием школьников пионерского возраста.

Создатели «Хочу все знать!» сегодня — в отличие от того времени, когда журнал лишь начинал свое существование, — должны учитывать, что их маленькие зрители учатся сегодня по новым, несравненно более сложным программам, что они внимательно следят за такими популярными телевизионными передачами, как «Очевидное — невероятное» и «В мире животных», «Клуб кинопутешествий» и «Человек, Земля, Вселенная», и что они еще в школе стали гораздо больше знать об окружающем их мире.

Вот почему детский познавательный киножурнал должен найти свое собственное место в том потоке газетной, журнальной, радио-, телевизионной информации, который поглощается ныне нашими детьми. В тех случаях, когда его сюжеты вольно или невольно дублируют то, что хорошо известно зрителям по другим каналам, его ожидает неудача. Приведу характерный пример. В журнал «Хочу все знать!» № 140 включен рассказ о весьма по-

пулярном сегодня сухумском дельфинарии. Мы видим эффектный номер: плавание человека верхом на двух дельфинах. Но это мы не раз уже видели на кино- и телеэкранах. Авторы этой странички журнала, повторяя уже известное, не нашли какого-то нового поворота темы, не прибавили к ней свежих подробностей, остановились на уровне общеизвестного. Вместе с тем пытливый взгляд кинематографиста, стремящегося увидеть что-то новое о достаточно известных явлениях, позволяет даже на «исхоженных» дорогах достигнуть успеха. Хочу обратить внимание на сюжет, посвященный творчеству знаменитого художника-мариниста И. Айвазовского («Хочу все знать!», № 145). Юбилей живописца широко отмечался у нас в стране — газеты, журналы, кино и телевидение охотно откликнулись на эту дату. В этих условиях избежать повторов было нелегко. Однако авторы детского научно-популярного журнала преодолели затруднение. Они выбрали для анализа всего одну картину Айвазовского, названную «Бриг «Меркурий» после победы». При этом киноэкран рассказывал не столько об эстетических достоинствах полотна, сколько о положенных в его основу реальных исторических событиях. Из короткого двухминутного сюжета мы узнаем о неравной битве, в которую вступил русский бриг, выйдя один против восемнадцати турецких кораблей. Мы видим эти суда на других картинах мастера, знакомимся с портретом отважного капитана «Меркурия». Панорама по полотнам художника, ритмически-острый монтаж крупных планов, световые блики, звук орудийных выстрелов в фонограмме, сопровождающей этюд, — все это создает эффектную кинематографическую сцену, по своей романтической стилистике близкую духу живописи Ивана Айвазовского.

Из большого числа статей, передач, фильмов, посвященных замечательному художнику, двухминутный сюжет детского киножурнала выгодно отличается смысловой цельностью и тонким пониманием особенностей восприятия аудитории.

В киножурнале «Хочу все знать!» очень важна общая сюжетная структура номера, влияющая на отношения и связи, возникающие между экраном и зрителями. Отдельные сюжеты-странички столь лаконичны, что понимание их предполагает непременно заинтересованную и, если можно так сказать, «соучаствующую» аудиторию. Юные зрители, следящие за журналом из номера в номер, легко усваивают его язык, приобретают навык схватывать содержание отдельных сюжетов с полуслова. Очень часто при разработке темы достаточно бывает сделать небольшой намек — столь велика и органична связь между экраном и детьми, находящимися в зале.

И жаль, что в некоторых сюжетах киножурнала авторы, не обладая даром вести живой разговор с детьми, иной раз предлагают истории, которые и по содержанию своему, и по форме доступны лишь взрослому, притом обладающему специальными знаниями зрителю. Вот, скажем, сюжет из «Хочу все знать!» № 137, посвященный созданию новых формовочных автоматов в сталелитейной промышленности. Он подан сухо, неизобретательно, без наглядных подробностей, которые бы объяснили юному зрителю суть процесса. Единственный, пожалуй, признак его «детской» принадлежности, — это не очень складные стихи-вывод, произносимые конферансье:

Ну, что ж, чудесный автомат,
Я этому знакомству очень рад!

Не знаю, как ведущий этого номера журнала технически одаренный Робот (Тор), а многочисленные юные зрители, боюсь, не испытают радости от подобных сюжетов, рассчитанных скорее на узких специалистов в промышленном производстве. То же самое можно сказать и о страничке журнала № 138, посвященной термен-воксу — музыкальному инструменту, работа которого основана на специфических свойствах электромагнитного поля. Юных зрителей, возможно, удивит «фокус», при котором музыкант, приближая или удаляя руки, а иногда не касаясь инструмента вовсе, извлекает разные по высоте звуки. Однако вряд ли они смогут из весьма невнятного рассказа понять научную природу происходящего.

Впрочем, в практике журнала есть и противоположные примеры, когда разговор со зрите-

лями ведется на языке упрощенном, во всяком случае, не соответствующем уровню аудитории, возросшему за последние десятилетия. Скажем, авторы сюжетов очень любят прибегать к волнующему воображение ребенка образу робота. В наше время, как известно, автоматические манипуляторы нашли широкое применение в промышленности и даже уже отошли от своего первоначального, несколько примитивного облика. В журнале «Хочу все знать!» роботы по-прежнему, как в давние времена, обитают в образе «железного человека». Это не только игрушечный «конферансье» Тор, но и «герои» сюжетов отдельных номеров журнала. В № 140 показан мобильный автономный робот — МАР-1 — типичная техническая игрушка, повторяющая одни и те же человекоподобные движения, без всякой попытки развивать или же модифицировать их.

В предвоенную пору подобные аттракционы казались чудом и вполне могли бы удивить. Сегодня же подрастающее поколение удивляется другим, более сложным изобретениям. Сюсюканье с нынешними школьниками, игра с ними в игрушки оказываются предельно неэффективными.

И еще одно качество многих сюжетов журнала, идущее от того же представления авторов о своих зрителях, как о дурашках-несмышленышах, связано с тем, что я бы назвал феноменологическим методом рассказа о явлениях науки, техники, культуры. Говоря другими словами, в журнале «Хочу все знать!» чаще всего лишь называются факты и явления, в то время как юные кинозрители ждут их объяснения. Мне могут возразить, что каждый сюжет в журнале занимает так немного экранного времени, что тут нет никакой возможности углубиться в сложные материи. Конечно, ни о каком серьезном анализе проблем в одночастевом журнале, в котором разрабатываются одновременно четыре темы, говорить не приходится. Однако уже в характере рассказа, в расстановке акцентов авторы способны дать если не исчерпывающее объяснение показанного феномена, то, по крайней мере, логическое направление мысли, двигаясь по которому любознательные зрители могли бы отыскать для себя ответ. Ведь журнал этот ставит перед собой цель не только увеличить научно-техническую эрудицию подростков, но и привить им способность к самостоятельному осмыслению происходящего вокруг, к творческому отношению к явлениям науки, техники, культуры. Поэтому в каждом сюжете, кроме показа какого-то необычного, интересного явления, должна быть хотя бы легкая подсказка-совет, ведущая в направлении, где начинается собственное творчество юного любителя науки и техники. Должна быть интерпретация научного положения.

Вот, к примеру, в журнале № 137 показано дерево, к которому привито 600 других деревьев, и многие из них плодоносят. При этом демонстрируются азбучные основы техники прививки: срез, привой и т. п., но нет никаких указаний относительно того, что может заинтересовать юного натуралиста. Среди возникающих вопросов есть и такие: можно ли к каждому дереву прививать другие сорта, при каких условиях они способны плодоносить и т. д.

Обращает на себя внимание, что в журнале «Хочу все знать!» не очень внушительно (а подчас, как мы видели, и не точно) представлены вопросы техники. Вместе с тем, биологическая тематика (как, впрочем, и во всех других периодических изданиях творческого объединения «Радуга») выглядит гораздо сильнее. Дело тут не только в точности расставленных смысловых акцентов, в хорошем знании материала: на страницах журнала, посвященных вопросам биологии, явственно ощущается неравнодушие кинематографистов, их стремление найти образное решение темы. Здесь много выразительных съемок, проведенных на природе.

Хочется отметить № 137 журнала. В одном из сюжетов рассказано о жуке-плавунце: он живет в воде, но дышит воздухом. Само по себе такое сочетание места обитания со способом газообмена — не редкость. Занятен жук другим: он не покидает воды и в зимнюю пору, когда водоемы средней полосы России покрываются сплошным льдом. Подводные съемки показывают поведение жука и летом, и зимой. Эпизод этот снят в мажорной свето-

вой гамме, пузырьки воздуха сверкают будто крошечные бриллиантики, и жизнь маленького жучка обретает вдруг торжественную значительность и большой смысл.

В следующем, 138-м, номере мы снова встречаемся с подводной съемкой, и вновь с превосходной. На этот раз «героем» сюжета становится речной рак. Рачье семейство показано с трогательной нежностью: ожидание прибавления в доме меняет поведение родителей. Зоркая камера сумела подглядеть, что рачиха, оказывается, таскает икринки на брюшке — это упрощает задачу снабжения икринок кислородом и заодно освобождает будущую мать от необходимости охранять потомство. Икринки и появившиеся затем малыши, полупрозрачны, и подобная природная фактура придает съемкам характер сказочной таинственности.

Рассказ об одном из неутомимых «архитекторов» природы — жуке-навознике, скарабее (№ 144) — снят уже на земле. Камера внимательно и терпеливо наблюдает за действиями жука, который выбирает из песка необходимый строительный материал и лепит шар идеальной формы. Вот шар уже готов, и его нужно доставить в норку. До нее не близко: скарабей становится в комичную, с человеческой точки зрения, позу (на голову!) и задними лапками толкает шар в нужном направлении. Улыбка зрителя, впрочем, тут же сменяется напряженным ожиданием: откуда ни возьмись появился другой скарабей, он хочет отнять у нашего знакомого плод его кропотливого труда. Авторы сюжета сопровождают этот эпизод тонким, не лишенным назидательности замечанием: «Сам не работал, а решил воспользоваться плодами чужого труда...» Происходит короткое, но яростное сражение.

И еще один сюжет — на сей раз происходящий над землей, на ветках деревьев. Каждый из нас, уверен, помнит со школьной поры волнующую воображение историю, вычитанную в учебниках зоологии, насчет муравьев, которые «доят» тлей. Казалось, что это никому — кроме, разве, терпеливых и зорких естествоиспытателей — не суждено увидеть своими глазами. Однако в № 142 журнала кинематографисты предоставляют нам эту чудесную возможность: действительно муравьи «доят», другого слова не подобрать. И яростно преследуют божьих коровок, которые любят полакомиться тлями. Так, наблюдая вместе с авторами этого сюжета за одной веточкой дерева, мы открываем для себя многие удивительные стороны жизни насекомых, исполненной сложных взаимоотношений и подлинного драматизма.

Задумываясь над истоками удачного художественного решения биологических сюжетов, понимаешь: в этих темах, неоднократно представленных в разных работах мастеров научного кино, есть уже устойчивые художественные традиции, созданные основоположником журнала Борисом Долиным, есть наработанные образные решения, и они, конечно, дают о себе знать.

На фоне такого отчетливого интереса к одним темам особенно заметно отсутствие (или явная недостаточность) других. К ним относятся прежде всего важнейшие социально-исторические темы. Скажем, в последних десяти номерах журнала из сорока сюжетов лишь два посвящены этому материалу. В связи с исполнившимся шестидесятилетием пионерской организации в № 143 рассказана история одной из первых пионерских песен «Взвейтесь кострами!», а в № 144 — о торжественной клятве, приносимой юными ленинцами. В этих сюжетах широко — и весьма удачно — использованы исторические фото- и кинодокументы, приведен интересный рассказ поэта Александра Жарова, автора слов популярной песни пионеров. Вместе с тем каждая из этих страничек журнала вполне отвечает его основной задаче: юным зрителям предлагают те исторические сведения, которые известны далеко не каждому.

Характерно, что отход от привычной для создателей журнала биологической и научно-технической тематики, обращение к общественно-исторической проблематике поставили перед кинематографистами более серьезные, нежели прежде, творческие задачи. Дикторский текст, обычно являющийся «палочкой-выручалочкой» сюжетов, в основе которых лежит какой-либо научный или технический курьез, зафиксированный камерой, здесь должен быть

подчинен более глубоким законам микродраматургии. Современные цветные съемки сочетаются с кадрами старой черно-белой хроники, а та, в свою очередь, — с архивными документами. А голос диктора — с речью живого свидетеля исторических событий. Все это вносит желанное разнообразие в палитру экранных форм, используемых в «Хочу все знать!».

Читатель, наверное, обратил внимание на то, что до сих пор, обильно цитируя страницы журнала, я ни разу не назвал имен создателей того или иного номера. Дело в том, что у киноиздания есть постоянный, много лет работающий над ними редактор — Виктор Миронович Злотов, но нет одного или хотя бы нескольких режиссеров, делающих его от начала и до конца. Своеобразие творческого процесса состоит в том, что отдельные сюжеты-странички создаются разными режиссерами, а затем они попадают в руки к тому, кто отвечает за весь номер в целом — выпускающему. На его долю приходится фактически лишь работа по соединению отдельных частей — страничек будущего журнала — в единое целое. Говоря иными словами, режиссер, которому поручается создать очередной номер «Хочу все знать!», подобно своему коллеге со студии хроники, занимается монтажом материала, снятого другими.

Есть, правда, и отличие: в «Хочу все знать!» режиссер выпуска не только соединяет сделанное другими, но и придумывает тот самый конферанс, о котором шла речь выше. Придумывает и снимает его. Он же, естественно, заботится о текстах-переходах от сюжета к сюжету. Так уж повелось, что и «шапка» журнала, и переходы-оси, на которых держится его композиция, решены с помощью коллег из мультцеха. В этом, полагаю, нет ничего плохого: журнал предназначен для детей, а они очень любят рисованных и кукольных героев.

Более чем четвертьвековая история журнала способна дать немало материала для раздумий по поводу конферанса. Любопытно заметить, что в последнее время конферанс становится все более скромным. Некоторые номера журнала, например № 143 (режиссер А. Сарандук) и № 145 (режиссер С. Райтбурт), сделаны вовсе без него. А ведь раньше он был весьма развернутым и сложным. Нередко у журнала было сразу четыре ведущих — по числу сюжетов. Вспомним, скажем, № 118 (режиссер Е. Осташенко). На экране этого номера происходило заседание корреспондентов клуба «Хочу все знать!», в котором принимали участие кукольные персонажи: Очкарик, Маленький Принц, наш знакомый Тор и пионер Петя. Как на всамделишном заседании, председательствующий, Очкарик, предоставлял по очереди слово выступающим, те благодарили его, как заправские ораторы, и рассказывали каждый о своем.

Постепенно, от года к году «кукольная» фантазия авторов журнала стала иссякать. Пошли повторы, исчезла сюжетная «игра» вокруг конферанса, который стал более скудным, лишенным разнообразия..

Можно предположить, что и сами авторы журнала ощущают реальность назревшей проблемы: недаром в последнее время появилось несколько номеров, лишенных конферанса вовсе. Конечно, отказ от решения проблемы вряд ли может быть признан конструктивным путем: понимая, что иные формы конферанса устарели, необходимо думать о нахождении новых. Напомню, что и в прежних номерах журнала такие попытки были: однажды в качестве ведущего выступил Сергей Образцов, превосходный рассказчик. Вообще, переход к реальному ведущему был бы, на мой взгляд, одним из возможных путей обновления журнала «Хочу все знать!». Нельзя забывать, что дети уже привыкли к тому, что знания им преподносят через л и ч н о с т ь ведущего: они успели узнать и полюбить Юрия Сенкевича и Василия Пескова, Сергея Капицу и Эльдара Рязанова. Замечу, что даже передачи для самых маленьких — от «Будильника» до «Спокойной ночи, малыши!» — ведут люди, а не куклы. Конечно, научное кино не должно слепо повторять пути, найденные телевидением, оно может (и должно!) находить свои дороги. Однако персональный характер передачи знаний — отнюдь не изобретение телевидения. Сегодня вся информация, начиная от школьного урока, радиопередачи, газетного коммен-

тария, имеет тенденцию приобретать личностный облик: мысль, звучащая из уст человека, к которому мы имеем собственное отношение, намного эффективнее безличного сообщения.

Но вдвойне правы были те, кто попытался уже сегодня, не дожидаясь той поры, когда сама собой отомрет устаревшая форма, найти ей что-то взамен. Я имею в виду опыт режиссера Н. Никиткина (№ 141), где материал всех киносюжетов объединен сквозной мыслью: в каждом из них речь идет о явлениях, противоречащих нашим привычным представлениям. Это позволяет документальным съемкам солнечного затмения (черное солнце), автомобильных гонок (антикрыло), ботанического сада (биология кувшинок) обрести неожиданный, новый смысл. И, кроме того, мысль авторов становится не только эффектным парадоксом, но и запоминающимся кинематографическим образом.

Как видим, в этих заметках часто звучит сожаление по поводу неиспользованных возможностей познавательного детского кино.

Некоторые из упреков, которые следовало бы адресовать авторам киножурнала, можно отнести за счет вкусовых пристрастий критика. Так, мне кажутся неуместными постоянно звучащие в журнале стихи: слушая их, я никак не могу отделаться от мысли, что их сочинили люди, для которых поэзия не является основным занятием в жизни.

Есть вместе с тем у журнала ряд недостатков, которые особенно ощутимы в свете требований, сформулированных в постановлении ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков». В этом документе большое внимание уделено той части нашего кинематографа, которая помогает подрастающему поколению в познании окружающего мира, в подготовке к вступлению в жизнь и участию в созидательной деятельности. «Необходимо, — сказано в постановлении ЦК КПСС, — создавать картины, показывающие возможности и перспективы научно-технического прогресса, пробуждающие пытливость и фантазию, стремление к творческому поиску, овладению ценностями отечественной и мировой культуры». Высокая мера требовательности, заданная партийным документом, требует от нас большей трезвости в оценках произведений кинематографа для детей и юношества, в том числе и в научном кино.

В этой связи хочется обратить внимание на то, что журнал «Хочу все знать!», особенно в последнее время, оказывает откровенное предпочтение одним темам и невнимателен к другим, подчас гораздо более значительным. Легко сравнить увиденное на страницах журнала с тем, как эти же вопросы освещаются в других периодических изданиях (в том числе и кинематографических), и убедиться, что «Хочу все знать!» во многих случаях находится в арьергарде нашего научного познания. Авторы журнала часто не находят того специфического поворота темы, который мог бы придать ей новое звучание, рассчитанное на восприятие юных зрителей.

Увлечение словом в ущерб зрительному ряду сказывается в многоречивых связках-конферансах, где в стихах и прозе авторы пытаются обнаружить взаимосвязь между отдельными сюжетами. Характерно, что скудость пластического содержания страничек журнала препятствует иному построению — через связь зрительных образов. Впрочем, о том же говорит и своего рода боязнь синхронных съемок: за исключением единственного случая — интервью с поэтом Александром Жаровым — создатели журнала предпочитают всякий раз использовать прием последующей записи звука. Такое однообразие (если не сказать штамп) в использовании выразительных возможностей кинематографа лишь увеличивает и без того чрезмерное количество произносимых за кадром слов, лишает представленную на экране жизнь полнокровия красок.

Одинаковость творческих решений, отсутствие дерзновенной фантазии, излишнее спокойствие авторов в отношении к материалу — все эти качества, вряд ли похвальные и во «взрослом» кинематографе, в детском оказываются недопустимыми. Ведь еще Горький говорил об искусстве для детей как о творчестве, где применимы самые высокие, самые строгие критерии: именно с этой позиции необходимо судить о популярном научном киножурнале.

Александр Зархи

Революция и Моцарт

— Александр Григорьевич, начиная сегодня разговор о замысле вашего будущего фильма, посвященного выдающемуся советскому дипломату Г. В. Чичерину, хочется вспомнить прежние ваши работы. Думаю, есть своя закономерность в том, что ваши фильмы нередко оказывались исследованием характера крупного, яркого, общественно значимого. Профессор Полежаев, поддержавший революцию, крестьянка Соколова, осознавшая себя как человек государственный, Сухэ-Батор, вождь Монгольской революции... Какова связь этих героических характеров с образом Чичерина, который вы собираетесь воссоздать на экране? И существует ли вообще такая связь?

— О фильме говорить еще рано. Сегодня мы с кинодраматургами М. Шатровым и В. Логиновым только начинаем работать над литературным сценарием, который условно называется «Народный комиссар». Каким окажется в конце концов фильм, снятый по этому сценарию, фильм об организаторе Наркоминдела и его первом руководителе Георгии Васильевиче Чичерине, загадывать сейчас, наверное, не стоит. Ведь в кино, как уже не раз отмечалось, окончательный результат программировать сложно. Сложнее, чем в каком бы то ни было другом искусстве. Ну, скажем, я задумал пригласить на роль Чичерина определенного актера, а актер этот занят, уезжает на гастроли или что-нибудь в этом роде. Вместо него главную роль исполняет другой актер. И для меня как для режиссера, стремящегося если и не умереть в актере, то, по крайней мере, воплотить свой замысел именно через актера и прежде всего через актера, эта перемена существенно корректирует взгляд на характер главного героя, заставляет думать о каких-то новых подступах к образу.

Вместе с тем я предвижу немало специфических для историко-биографического жанра трудностей, которые поджидают нас в работе. Не сомневаюсь, например, что поиски оптимальных соотношений между такими категориями, как факт и вымысел, документ и драматическая его интерпретация, будут вестись и за письменным столом, и на съемочной площадке, и в процессе монтажа. Нельзя забывать и о том, что сама фигура Чичерина — одна из ключевых для понимания начальных страниц истории Советского государства — сделает неизбежными многие уточнения и поправки, которые придется вносить в ходе работы в первоначальный замысел ради кристаллизации наиболее политически плодотворной и актуальной художественной концепции исторического образа.

С определенной долей уверенности я могу сказать теперь только одно — из всей сравнительно недолгой (год рождения 1872, год смерти 1936), но необычайно насыщенной яркими событиями жизни Чичерина мы собираемся взять лишь короткий период с 1918 по 1924 год. Всего шесть лет.

Период этот в биографии Чичерина особый. Никогда его жизнь не была так трудна: постоянное недоедание, бытовая неустроенность, сложная, изнурительная, нередко почти круглосуточная работа в Наркомате. Однако все эти тяготы оказались для Чичерина словно не в счет. Ибо именно в это время его громадный внутренний духовный потенциал проявляется особенно активно, бескомпромиссно, открыто — в практической деятельности, в реальных, социально значимых поступках. Масштаб личности Чичерина в это шестилетие обнаруживается не в форме некой угадываемой духовной перспективы, а в конкретных действиях.

1924 год. Смерть Ленина. Наше повествование о Чичерине в этот исторический момент обрывается, но здесь же оно должно и начаться. Фильм, по замыслу, будет выстраиваться как ретроспекция. В трагические минуты прощания с вождем революции Чичерин как бы вспоминает о недавних событиях своей жизни, каждое из которых неразрывно связано с именем Ленина: освобождение из Брикстонской тюрьмы, куда Чичерин был заключен английскими властями за ведение антивоенной агитации и пропаганды; назначение на пост наркома иностранных дел в составе Советского правительства; подготовка к заключению унизительного, но столь необходимого молодой республике Брестского мира; принципиальная победа советской дипломатии на конференции в Генуе, где впервые с международной трибуны Чичериным были провозглашены принципы ленинской политики мирного сосуществования.

Ленин не появится в нашем фильме. Но его незримое участие в происходящем должно стать важнейшим для всего произведения мотивом. Прежде всего благодаря ленинскому стилю руководства, его умению пробуждать творческую инициативу и политическую искрен-

ность, благодаря его удивительной способности раскрепощать человека, побуждать к деятельной самореализации, вокруг Ленина сгруппировались люди высокой внутренней культуры и сформировался монолитный отряд большевиков-ленинцев. Именно благодаря Ленину смогли вполне проявиться и обрести себя на политическом поприще такие люди, как Чичерин.

Известно, что в день похорон Ленина Чичерин был оттеснен толпой от гроба. Пытался вновь приблизиться к нему, но так и не смог. Потерянный Чичерин двигался, подхваченный людским потоком. Как знаменателен этот подсказанный документами эпизод для понимания душевного состояния, в котором пребывал Чичерин в те трагические для всей страны минуты!

— *Мне кажется, что уже сами предлагаемые вами ориентиры в биографии Чичерина красноречиво свидетельствуют о будущем фильме. Насколько я понимаю, вас прежде всего интересует ситуация, при которой личность такого масштаба, как Чичерин, вовлекается в политическое движение времени и не только получает возможность полноценного и гармоничного самовыявления, но и обретает способность активно участвовать в социальных преобразованиях действительности. Чтобы яснее ощутить подлинную значимость воспроизводимого вами на экране исторического опыта, понять живую его актуальность, хотелось бы подробнее узнать о Чичерине. Вернее, о вашем понимании таких категорий, как «громадный внутренний потенциал», «масштаб личности», «высокая духовная организация», применительно к данной исторической биографии.*

— Пожалуй, это наиболее благоприятный для меня способ разговора о фильме. Способ, соответствующий начальному этапу работы над картиной. Ведь пока есть лишь сумма глубоко личных, еще достаточно разрозненных впечатлений, рожденных изучением биографии Чичерина. Этим впечатлениям предстоит пройти множество необходимых и неизбежных этапов коррекции, прежде чем они претворятся в целостный художественный образ, сложатся в четкую концепцию личности. Сегодня же именно «суммой впечатлений» поверяется мое отношение к будущему герою фильма.

Главное для меня в Чичерине — его гуманистическая жажда и его неукротимое стремление к социальной справедливости, человечности в отношениях между людьми. Без этого, наверное, вообще невозможно внутренне осмысленное существование человека в XX веке, ибо при всех своих неоспоримых достижениях наш век все еще оказывается неспособным изжить варварство в отношениях человека к человеку. Подчас, когда сталкиваешься с такими реальными фактами действительности, как, скажем, трагедия кампучийского народа или драматические события в Ливане, не можешь примириться с тем, каким пренебрежением элементарной формулой — важнейшей ценностью для человечества является человек — порождены эти преступления.

Я часто езжу на различные международные кинофорумы. Когда приходится бывать в далеких странах Азии, Африки и Латинской Америки, то с особой ясностью понимаешь, как много еще нужно сделать, изменить на земле, чтобы, по крайней мере, не было несчастных и обездоленных детей. Неотступно желание переустроить мир на разумных основах. Оно и рождает революционеров, социальных реформаторов. В России рубежа двадцатого столетия эта жажда завладела молодым Чичериным.

И эта жажда прежде всего, будучи глубоким внутренним чувством, определяла духовный мир Чичерина, поддерживала в нем высокий градус личностного бытия на протяжении всей его жизни. Родовитый дворянин. Политэмигрант, преследуемый царской охранкой. Прославленный нарком. Чичерин всегда оставался самим собой — человеком незаурядным, выдающимся, не допускающим для себя никакого компромисса с обстоятельствами.

Род Чичериных принадлежал к числу столбовых дворянских фамилий. Родословная Чичериных начиналась от некоего итальянца Афанасия Чичерина, приехавшего в Россию в свите греческой царевны, будущей супруги царя Иоанна Васильевича. Во время переговоров в Лозанне, желая отплатить лорду Керзону за его бесцеремонное опоздание на встречу сторон, Чичерин остроумно воспользовался своей родословной, заметив, что род Чичериных вписан в столбовую книгу на сто лет раньше, чем род Керзонов, что сразу же завело немудреную игру чванливого противника в тупик.

С тех давних пор, когда фамилия Чичериных была вписана в столбовую книгу, и до момента появления на свет Георгия Чичерина род не угас. Достаточно сказать, что родная тетка Чичерина Александра Николаевна была женой Нарышкина — обер-гофмаршала императорского двора Александра III, а родной дядя, Борис Николаевич, которого философ и поэт В. Соловьев назвал одним из образованнейших людей Европы, — влиятельным общественным деятелем, с мнением которого считались даже такие тузы царской администрации, как печально известный в истории граф Витте. Одним словом, блестящее будущее одаренного юноши было обеспечено происхождением. Но он вдруг пошел служить по архивному ведомству Министерства иностранных дел, не сулящему ни почестей, ни славы, пошел из

одного желания изучать историю по первоисточникам. А затем и вовсе оставил службу, отправившись в 1904 году в Германию, в эмиграцию, где принял активное участие в европейском социал-демократическом движении.

После смерти дяди Чичерин стал наследником всего весьма значительного состояния Бориса Николаевича. Немецкие газеты даже называли Чичерина русским богачом фон Чичериным. Но и оказия с наследством не «остепенила» Чичерина и не побудила его изменить своей внутренней самостоятельности. Практически все денежные средства были отданы в партийную кассу и, в частности, пошли на проведение V съезда РСДРП в Лондоне.

Последователен в своем духовном максимализме был Чичерин и позже, когда в 1930 году, почувствовав из-за резко обострившейся болезни невозможность работы на ответственном посту, подал заявление с просьбой освободить его от обязанностей наркома.

Чичерин вошел в революцию без каких-либо притязаний на политическое лидерство. Всякие попытки самоутверждения за счет революции были ему чужды. Именно поэтому он разошелся с Мартовым, с которым был близок в период эмиграции, а позже испытывал резкую антипатию по отношению к Троцкому.

Революция была для Чичерина единственным реальным способом на деле выразить чувство сострадания к угнетенным. Примечательно, что в одном из своих писем периода эмиграции, возмущаясь христианской притчей о загробной жизни, Чичерин пишет: «...Если бы были рай и ад, то я, несомненно, плюнул бы на все райские увеселения и пошел бы в ад разделить страдания несчастных, может быть, и ошибавшихся когда-то, но теперь караемых отвратительным деспотом... Я был бы подлецом, если бы остался в раю, когда несчастные мучатся в аду...»

Революцию Чичерин воспринял как возможность установления социальной справедливости, избавления людей от ненавистной ему частной собственности, превращающей одних в хозяев и угнетателей, а других — в бесправных холопов. Если дворянин Л. Толстой так и не нашел для себя разумного способа избавиться от имения и дворянских привилегий, то дворянин Чичерин ушел в революцию. Он мечтал, что завещанный ему дядей барский дом в селе Караул «...будет превращен в Maison du peuple (Народный дом. — *А. З.*), будет центром сильной, глубокой, богатой, содержательной, трезвой жизни... В этом доме будет кооператив, организация крестьянского союза, местный театр... библиотека и читальня, зал для собраний. Массовая коллективистическая жизнь будет бить ключом, универсализм пролетарского мира уничтожит ужасную, мне до боли невыносимую Privacy (частная собственность. — *А. З.*)».

И здесь же хочу привести еще одну цитату, которая как бы перебрасывает мостик от чичеринской жажды революционного преобразования мира на справедливых началах к другой величине, не менее важной для расшифровки понятий «масштаб личности» и «внутренний потенциал». «У меня была революция и Моцарт, — пишет Чичерин в письме к брату, — революция — настоящее, а Моцарт — предвкушение будущего, но их отнять нельзя».

Моцарт был для Чичерина вершинным достижением культурного космоса. «Синтез синтезов», как писал он о музыке Моцарта в своей известной книге «Моцарт. Исследовательский этюд». И кто, как не Чичерин, доказывал универсальность Моцарта, его «внеисторичность» и в то же время живую актуальность во всякое время. И тем не менее: «Моцарт — предвкушение будущего». Чем объяснить противоречие? Почему Моцарт — на все времена — становится у Чичерина Моцартом — будущим?

Объяснение открывается в контексте: революция — настоящее, Моцарт — будущее. Моцарт поставлен в письме в социальный контекст и на правах всеохватывающего идеала определяет не только художественное совершенство, но и совершенство социальное, к которому через революцию (настоящее) стремится жизнь, время.

«Универсализм пролетарского мира», обещающий, как мечтал Чичерин, возникнуть в будущем, представлялся ему конгениальным универсализму художественному, универсализму Моцарта.

При этом Чичерин никогда не был прекраснодушным мечтателем, который смотрит на сложности социального бытия сквозь розовые очки чистого искусства и теоретических абстракций. Об этом свидетельствует хотя бы тот же замечательный его труд о Моцарте. Через понимание Моцарта Чичерин яснее понимает себя: «Преодоление личного, преодоление скорбной стихии во всеобщей жизни — это не оптимизм, не веселость, это скорее очень глубокий пессимизм, но и не покорность судьбе, не резиньяция, не хомяковский «подвиг в смирении». Тут вернее всего положительное восприятие всеобщей жизни и преодоление в ней скорби без уничтожения последней. Пессимистическая подоплека — и положительное восприятие жизни в целом».

У Чичерина не было иллюзий по поводу быстрого и легкого достижения социального идеала.

Сопрягая в своем мировоззрении революцию и Моцарта, Чичерин вовсе не страдал субъективно-идиллическим вос-

приятием реальности. Цель сопряжения открывается в ином: в стремлении поверять действенное движение к социальному идеалу уже явленным человечеству идеалом эстетическим. Осуществляя на практике гуманистические устремления революции ко всеобщей справедливости, Чичерин постоянно соотносил эту практику с уже существующими в культуре человечества духовными критериями, воплощенными в величайших творениях человеческого гения, в любимой им музыке Моцарта.

Истина познается в сравнении — это философское изречение недаром приобрело для Чичерина характер жизненного правила.

Мысль Чичерина, отданная делу революционного преобразования жизни, в то же время постоянно обогащалась глубокими, самостоятельными, нередко даже новаторскими идеями, порожденными его обширнейшими культурными интересами. Он обладал поистине энциклопедическими знаниями в различных областях культуры. Был подлинным эрудитом. Знал несколько языков. Прекрасно играл на фортепиано, так, что на одном из дипломатических раутов мог даже вступить в небезуспешное соревнование с профессиональным пианистом. В беседах с дипломатами открывались обширные знания Чичерина в области международных отношений с древнейших времен. В общении с религиозными деятелями он мог обнаружить глубокие познания в истории религий. (Чичерин собирался написать историю христианства. Этот замысел, к сожалению, так и не был осуществлен.) Чичерин был знатоком философии, тонким ценителем искусства, о чем свидетельствует, скажем, его приверженность стилю мелодичному, сложному, неощутимому, чуть-чуть изысканному, как писал Чичерин в ответах на «домашнюю» анкету.

Знания вовсе не были для Чичерина самоценным мертвым капиталом. Он всегда умел творчески использовать их и в неожиданных, точных сравнениях (знаменитый Кельнский собор Чичерин, например, окрестил треугольником, возведенным во всеохватывающую систему, «Гегелем в архитектуре»), и в развернутом анализе современного ему искусства, в котором живо ориентировался, которое хорошо знал. Чего стоит один только прекрасный разбор в книге о Моцарте «линеарной» музыки, произведений Стравинского, Хиндемита и других крупнейших мастеров композиции, заявивших о себе в начале столетия.

Революция и Моцарт — трудно, пожалуй, найти более емкую формулу для определения духовной специфики личности Чичерина, которая блистательно раскрылась в таком, казалось бы, сугубо практическом деле, как политика, доказав, что интеллигентность и одухотворенность сулят государственному делу значительные и яркие победы, тем более когда речь идет о государстве, строящем новое общество.

Ленинская мирная политика Советского государства, непосредственным проводником которой был Чичерин, являлась для него не только государственной программой, которую нужно добросовестно исполнять, но выстраданным, личным его делом. Вот почему такое безоговорочное и искреннее понимание в Чичерине вызвала ленинская идея Брестского мира, необходимого стране как передышка. Будучи по природе своей творцом как в политике, так и в культуре, Чичерин всегда сообщал свою личную творческую энергию всякому делу. Именно творя политику, он умел, когда надо, и отступать, а когда надо, — решительно наступать, действуя жестко и целеустремленно, как, скажем, в Рапалло, заключая договор с Германией, первой признавшей молодую Советскую республику.

Блестящая победа ленинской международной политики и дипломатии молодого Советского государства на Генуэзской конференции в немалой мере связана с личностными качествами Чичерина, его умением в самой политической практике соединять революционный пафос, революционные интересы с культурно-гуманистическими устремлениями общества. Чичерин поистине был из тех революционеров, про которых Луначарский говорил, что в революцию пришли не только те люди, которые умом поняли ее значение, но и те, которые сердцем почувствовали ее красоту.

«Не случаен тот факт, что после Генуи в книгах некоторых западных политиков появилось утверждение о том, что революцию в России совершили наиболее образованные в Европе люди» (С. Зарницкий и А. Сергеев «Чичерин»). Чичерин лично немало способствовал тому, что после победы на Генуэзской конференции русская революция перестала восприниматься многими людьми на Западе как некий чудовищный по разрушительной силе социальный катаклизм, и объективно вошла в социокультурный контекст. Чичерин сумел доказать, что революция и революционная практика могут быть проявлением высокого движения человеческого духа. С Чичериным хотел побеседовать король Италии, встречи с Чичериным добивался Ватикан, к себе на виллу пригласил Чичерина даже знаменитый литератор-декадент, один из идеологов итальянского фашизма Д'Аннунцио. Благодаря Чичерину русская революция предстала в Генуе явлением такой социально-культурной значимости, с которым должны были считаться и недоброжелатели. Кстати, встречу с Д'Аннунцио и спор с ним Чичерина мы предполага-

ем показать в нашем фильме

Впрочем, формула «революция и Моцарт» принесла свои плоды не только на международной арене, но и в будничной административной работе Наркомата иностранных дел, которым руководил Чичерин. Ленин писал: «Чичерин — работник великолепный, добросовестнейший, умный, знающий. Таких людей надо ценить. Что его слабость — недостаток «командирства», это не беда. Мало ли людей с обратной слабостью на свете!».

Деловитость и преданность делу в работниках Наркомата Чичерин ценил как неотъемлемые условия революционной практики лишь в союзе с высокой культурной подготовленностью. Известно, что перед отъездом дипломатического работника Н. Равича в Турцию Чичерин устроил ему настоящий экзамен по классическим дисциплинам, в частности разговор касался римской поэзии.

Но даже и устраивая такие экзамены, Чичерин никогда не демонстрировал своего административного превосходства над подчиненными. Он искренно считал себя лишь одним из сотрудников Наркомата, пост наркома не давал, по его мнению, никаких привилегий, кроме привилегии работать больше других и лично отвечать за работу каждого. Внутренний духовный пафос никогда не подменялся в Чичерине пафосом служебного положения. И не случайно Чичерин был страшно возмущен, когда в день десятилетия его пребывания на посту наркома иностранных дел газеты по инициативе сотрудников Наркомата отметили этот юбилей.

...Чичерин с его формулой «революция и Моцарт» органично входил в круг большевиков, осуществлявших государственное строительство в начальный период становления Советской власти.

— Теперь от биографии Чичерина перейдем к кинематографу и, в частности, к вашему кинематографическому опыту. Вспомним вновь фильм «Депутат Балтики», который был поставлен вами вместе с И. Хейфицем в тридцатые годы. Конечно, героя этого фильма, профессора Полежаева, трудно впрямую сравнивать с героем вашей будущей картины. Но определенный уровень типологической общности в этих героях все-таки есть, и открывается он в проблеме: революция и культура, революция и интеллигентное сознание. В «Депутате Балтики» эта проблема в художественном отношении решалась не совсем так, как будет она решена, насколько можно судить по вашему экскурсу в биографию Чичерина, в новом фильме. Очевидно, время вносит свои коррективы. Ну взять хотя бы такую бросающуюся в глаза характеристику, как различие в жанровом подходе к материалу. Если в «Депутате Балтики» перед нами драматическая повесть, обобщающая исторический опыт на уровне героя-примера, героя-образца (ведь на экране действовал не Тимирязев, судьба которого послужила первоосновой для драматургии, а Полежаев — образ обобщенный), то «Народный комиссар» обещает быть драматической хроникой, вплотную приближенной как раз к конкретным фактам жизни конкретного исторического лица — Чичерина.

— Я согласен с вами, что различие, о котором вы говорите, между «Депутатом Балтики» и будущей моей картиной действительно объясняется временем. Если раньше мы в кинематографе рассматривали человека сквозь призму общих категорий, и это подчас могло привести к нивелированию индивидуального, то сегодня хочется взглянуть на общие категории сквозь призму индивидуального, увидеть конкретные, а в нашем случае так даже и документально закрепленные формы преломления общего в частной человеческой судьбе.

Когда общие категории становятся абстракцией, перестают нести реальное жизненное содержание, движение в сторону конкретики необходимо и продуктивно. Понимание, скажем, исторического процесса во всей его сложности и многообразии, которому мы по мере сил попытаемся способствовать нашим фильмом, позволяет человеку не только более широко и непредвзято ориентироваться в современной жизни, но и более отчетливо представлять себе перспективу времени.

Интервью вел Л. Карахан

Лана Гогоберидзе

«Один день и вся жизнь»

В истоках нашего сценария — история реального человека, старой женщины, жившей когда-то в Телави, маленьком кахетинском городке неподалеку от Тбилиси. Женщина, ставшая прообразом нашей героини, была подругой бабушки Заиры Арсенишвили, и многие эпизоды ее удивительной жизни прошли на глазах у будущей писательницы, запав ей в сердце. Мы сохранили даже имя этой женщины — Ева, использовали многие факты ее биографии, но многое, естественно, и домыслили. Ева стала главной героиней картины; нет, пожалуй, ни одной сцены, где бы она не присутствовала. Мы долго искали исполнительницу роли Евы. Ее сыграет актриса Театра имени Руставели Дареджан Харшиладзе. Это ее первая большая роль в кино.

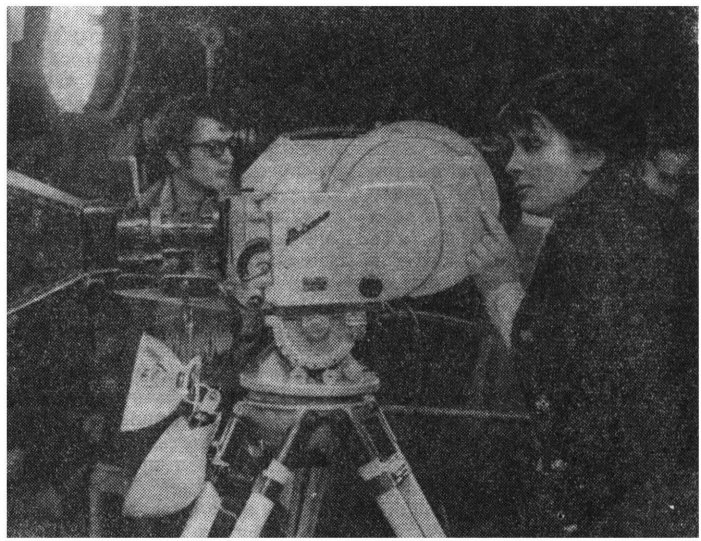
С первых шагов в кинематографе, с первых своих картин — поначалу интуитивно, но затем осознанно — я думала о

проблеме «Человек и Время», точнее — «Женщина и Время». Я всегда пытаюсь исследовать, как сказывается время, его характерные черты на психологии женщины, ее поведении, личном и социальном. Мне думается, что XX век круто изменил мироощущение женщины. Она почувствовала себя хозяйкой собственной судьбы, способной самостоятельно решать свои отношения с жизнью. Не стану утверждать, что вижу в этом только положительный фактор. Как и любое другое общественное явление, такая ситуация изначально конфликтна, в ней присутствует борение, а вместе с тем и потери. Но уходить от проблемы высвобождения женщины из тех узких рамок социального существования, в которые она была так долго поставлена, по-моему, нельзя. Я думала об этом, снимая «Несколько интервью по личным вопросам». В новой картине хотелось бы рассмотреть эту проблему на фоне тех серьезных общественных сдвигов, которыми исполнена история нашей страны с начала нынешнего столетия. Причем рассмотреть через историю одной женской жизни. Наш фильм — это один день восьмидесятилетней женщины, грузинской крестьянки, которая вспоминает былое. И, вспоминая, заново переживает прошлое, зная, что дорога ее уже на исходе.

Обращение в будущее, дума о нем — главное в духовном состоянии Евы. И в этом я вижу одну из главных примет наших дней. Ева искренне ощущает свою ответственность за то, что происходит в окружающем ее мире, за землю, за людей, за все, что останется после нее. Ее истово крестьянской душе больно видеть опустевшее родное село, провалившиеся крыши, холодные печи. У старой, очень старой женщины достает мужества, убежденности, воли, чтобы вдвоем с маленьким правнуком Георгием остаться в родном селе, оберегать рушащиеся дома. Копнить стога. Стеречь скот, свято веря, что люди рано или поздно вернутся на свою землю. Это — подлинно национальный характер, сформированный веками и выдержавший проверку на прочность в сложные периоды истории нашего общества.

Судьба героини по-своему трагична, но нельзя забывать, что по-настоящему трагичен может быть человек только высокого духа, который не склонит голову перед обстоятельствами, роком, как говорили древние. Недаром Томас Манн писал, что там, где торжествует разум, умирает трагедия. Гармоническое дитя природы, Ева постепенно вырастает в большого, сильного человека, способного стать опорой для многих людей. В такой силе — народное начало характера Евы, корни ее мудрой доброты, которую она пронесла сквозь годы.

Нам хотелось бы создать эпическое полотно, своего рода сказ о судьбе человека из самой гущи народной. И потому фольклорное начало должно жить в самой идее, пронизывающей фильм, — о совести человека, об истоках народной этики и культуры. В наш стремительный двадцатый век, мне кажется, такое возвращение необходимо. Пристально вглядываясь в исконные нравы, обычаи, в народное творчество, искусство сегодня стремится вооружить людей умением свободно и вместе с тем бережно трансформировать и использовать в картине поэтические традиции грузинского фольклора. Это может придать ленте эпическую масштабность и колорит, объяснить историческую обусловленность характеров, которые необходимы нашей повести о крестьянке Еве. Вот отчего так важны будут в фильме эпизоды с участием народных музыкантов и певцов. Эти маленькие интермедии по замыслу должны органично вплестись в ткань картины. Мы широко используем народные стихи и песни, сложенные безымянными авторами много веков назад, стараясь сохранить их подлинность. Я понимаю, как



непросто будет добиться художественно органического сплава народной поэзии и жесткого, конкретного повествования о пути Евы и ее близких. Но это единство — залог проникновения в духовный опыт поколений, утверждающий волю человека во имя счастья других людей.

Мысль о счастье героини — несмотря на все ее необратимые потери — красной нитью проходит через сценарий. Даже в финале, когда за плечами Евы безмерная и по-своему горькая даль пройденного пути, она не раз повторяет правнуку, что оба они — счастливы. Давно известно, что существует маленькое нищее счастье обывателя и еще счастье человека, сумевшего понять свою истинную миссию на земле, воплотив ее в делах. Да, по мерке обывателя Ева глубоко несчастна — рано погиб любимый и уже никто не был так дорог ее сердцу; не накопила богатства; приемная дочь Дареджан отказывается понять ее; конец жизни ждет в одинокой, заброшенной деревне... Но Ева не потеряла вкус к жизни; не затуманился в бедах, а, напротив, утвердился для нее истинный смысл человеческого бытия. Родная деревня дорога и необходима ей, как родина ее рода, как земля, где жили ее отцы, деды, прадеды. Это благоговение перед своей землей, перед трудом и вкладом поколений в общую жизнь становится истоком высокой нравственности и душевного покоя, который приносит Еве счастье. Ее судьба, мне кажется, может быть введена в контекст нашего времени с его острым беспокойством о дальнейших путях цивилизации, с мыслью о потерях и приобретениях современного человека

Тбилиси

Интервью вела Э. Лындина

Альмантас Грикявичюс

«Исповедь его жены»

Название фильма, который я собираюсь снимать по сценарию В. Жалакявичуса, вводит в суть проблематики и предлагает форму рассказа. Ситуация в сценарии необычная: женщина, жена исповедуется мужу в том, как пыталась изменить свою жизнь, как полюбила другого человека, как любовь ее потерпела крах... Она хочет найти настоящие и правдивые слова, чтобы рассказать о самой себе и, рассказывая, понять, что же, собственно, произошло и почему... Драматический рассказ женщины — это беспощадный самоанализ, попытка осмыслить свою жизнь, свое прошлое и прийти к очищению.

Меня привлекает такая драматургическая аранжировка сюжета — в ней залог того, что фильм не станет еще одним «случаем из частной жизни», что зрители увидят на экране отражение собственных духовных проблем. Мне как режиссеру хотелось бы, чтобы между фильмом и зрителем возник диалог о «дефиците» в духовном мире современного человека, о причинах, его порождающих.

Существует ли внутренняя связь между прежними моими фильмами и новой работой? Вопрос самому себе закономерен: уж больно разителен внешний, тематический контраст между моими прошлыми работами и фильмом «Исповедь его жены». Но точка сопряжения все-таки есть.

Личность, в которой, как луч света в кристалле, преломляются исторические реалии, идеи, конфликты, парадоксы; ее представления о жизни и поиски своего места в ней — предмет моего постоянного интереса. Здесь я, к счастью, не одинок и не нов. Четыре моих фильма — «Чувства», «Да бу-

дет жизнь!», «Потерянный кров» и «Факт» рассказывают о человеке во время войны и после войны. Герой из близкого прошлого был мне понятен, я знал его, чувствовал, чего он хочет. Сегодня война — прошлое. Но, может быть, прошлое определяет не только настоящее, но и будущее? Что мы, люди 80-х годов, извлекаем из уроков того прошлого? Вот я и пытаюсь разобраться в сегодняшнем человеке, понять, чего он хочет и чем живет. И это очень сложно — хотя бы потому, что нет дистанции времени, нет временного зазора между тобой и твоим героем.

Я убежден, что искусство должно воспринимать человека как историческую структуру, идет ли речь о деяниях, записанных на скрижалях истории, или о событиях его частной жизни. Личность не подчиняется пассивно историческому процессу, напротив — она придает ему смысл. Познание прошлого для человека всегда связано с конкретной актуальной ситуацией в дне сегодняшнем и имеет значение постольку, поскольку помогает разрешить какие-то узловые вопросы, важные сейчас, сию минуту.

Сценарий В. Жалакявичуса тем мне и нравится, что он историчен. Интимное, бытовое рассматривается в нем как бытийственное. Тут нет рецептов, как надо жить, чтобы быть счастливым. Но вопрос: как жить? — поставлен в сценарии очень остро и впрямую адресован зрителю.

Традиционно «мужской» литовский кинематограф решил заговорить о женщине... Сценарий написал режиссер и драматург, который вложил свой вклад, как известно, немалый, в то, что литовское кино снискало репутацию «мужского».

Первопричина этого явления — тематика наших фильмов 60-х годов. Они были посвящены главным образом военному и послевоенному времени, и, естественно, главная роль тут принадлежала мужчине. На военном материале, благодарном и в игровом отношении, начиная с «Хроники одного дня» и фильма «Никто не хотел умирать», выросла плеяда киноактеров — Б. Бабкаускас, Д. Банионис, А. Масюлис, Р. Адомайтис, Ю. Будрайтис, В. Томкус... Подобно композиторам, пишущим музыку для известных исполнителей, наши кинодраматурги стали писать сценарии в расчете на мужской ансамбль, и женщинам-актрисам опять не повезло. Так что мы не можем похвалиться, вслед за французами, что создали женщину...

Тем не менее в Литве есть прекрасные актрисы — ну, хотя бы Эугения Плешките, известная широкому зрителю по телефильму «Чисто английское убийство», по фильму «Чертово семя».

В будущем нашем фильме исполнительница должна стать соавтором фильма, привнести в него много от собственной личности — женственность, женскую мудрость, обаяние... Кто она, эта актриса? Пока не знаю...

Вильнюс

Интервью вела
В. Жалакявичуте

Николай Гибу

«Найди на счастье подкову»

Фильм «Найди на счастье подкову» — пятый по счету в моей режиссерской практике и первый — скажем так — авторский. Сценарист по первоначальной профессии, я долго искал в кинематографе художественное пространство, которое мог с полным основанием назвать «своим». Сегодня, мне кажется, я нашел его. Нашел прежде всего благодаря той удивительной человеческой судьбе, которая стоит в центре моего нового фильма, которая вбирает в себя наше время и дает возможность говорить о нем в близкой для меня интонации. В жанровом отношении я охарактеризовал бы ее как интонацию поэтической трагедии.

Образ Илинки, как он задуман в сценарии, вырисовывается в воспоминаниях ее сына Кирилла. Многое из того, о чем вспоминает Кирилл, доподлинно ему известно, многое навеяно теми легендами, что всегда окружают на селе видного человека, каким с полным основанием можно назвать Илинку — участницу партизанского движения, потом секретаря партийной организации села, наконец, председателя колхоза. Соотнося свои представления о жизни с судьбой матери, сын познает реальный жизненный смысл таких понятий, как цена хлеба и цена земли, на которой живешь, радость добра и тяжесть греха.

Через судьбу матери Кирилл начинает яснее видеть время и понимать сложности реальной судьбы человека, который, будучи кристально честным, во многом оказывается неправым, потому что жесткие этические нормы военного времени пытается перенести в день сегодняшний. Но Кирилл так и не сумеет найти путь, соединяющий его с матерью. Истина, мне думается, состоит не только в том, чтобы понять сложную судьбу Илинки как некую отвлеченную реальность, но и овладеть жизненным опытом предшествующего поколения.

Сюжетная архитектоника фильма сложна: настоящее переплетается с прошлым, в вос-

Режиссер Н. Гибу и оператор Л. Проскурин на съемочной площадке

поминания Кирилла вплетаются воспоминания самой Илинки. Тем самым мы бы хотели создать максимально объективный портрет героини и ее времени.

Для меня очень важно, что характер Илинки — национальный, к тому же — южномолдавский, к исследованию которого я долго шел, что греха таить, наверное, слишком долго и порой слишком неуверенно. А дорог мне этот характер не только неразрывной связью с национальными обычаями и материальной культурой моего народа, но — и это главное — возможностью выразить через характер историю народа.

Внимание в данной работе к национальному быту, интерес к народным традициям — это в русле традиций, заложенных лучшими картинами нашей студии. Молдавское кино, достигшее зрелости позднее украинского, во многом обязано опыту поэтического и философского кинематографа А. П. Довженко. Широко пользуясь гиперболой и аллегорией, молдавское кино вместе с тем веегда тяготело к достоверности факта. Патетика и лирика в нем не мешали друг другу.

В новой своей режиссерской работе мне бы особенно хотелось укоренить свои художественные решения на плодородной почве национальных традиций. Обидно, что они перестали отчетливо просматриваться в образной палитре молдавского кино.

Думаю, что в осуществлении этой задачи мне поможет то, что сам я южанин и знаю этот характер изнутри. Южанин — это человек крайностей. Он вобрал черты многих народностей — на молдавском юге живут молдаване, гагаузы, болгары, украинцы, русские. Южанин легко переходит от робости к буйной храбрости, дерзости, от экспансивно-ликующего состояния — к трагическому переживанию. Эта черта должна отразиться в поэтике нашего фильма.

Но вернемся к героине — Илинке Муту. Этот характер не выдуман, он родился как продолжение и развитие в новом художественном ракурсе той концепции героя, которая сложилась в работе над документальными фильмами-портретами «Директор», «Судья», «Большаков», «Секретарь райкома», «Инженер», «Новатор», «Коммунист». Герои этих фильмов представляли не только себя — прежде всего дело, которому посвятили свою жизнь.

Но то были подступы к характеру Илинки, а непосредственным поводом к его возникновению стала судьба Кирилла Бужора, героя фильма «Офицер запаса», сценарий которого написан мною совместно с Зинаидой Чирковой. Эта давняя картина остро ставила проблемы совести, меры ответственности человека за его поступки. Эти проблемы не потеряют своей актуальности.

Фильм «Найди на счастье подкову» мы ставим совместно с З. Чирковой — это ее режиссерский дебют. Роль Илинки будет исполнять Тамара Семина, которая сердцем почувствовала нашу Илинку, сжилась с ее нелегкой судьбой...

Я долго шел к этому характеру. Думаю, он на долгое время определит для меня пути творческого поиска.

Кишинев

Я. Варшавский

Живая кровь репортажа

Какой он сегодня — документальный фильм? У каждого зрителя свой круг впечатлений и соответственно свои обобщения. Посмотрев в последнее время немало фильмов разных студий страны — Рижской и Грузинской, Ростовской и Казанской, Куйбышевской и Нижне-Волжской, — я решил написать эти заметки только об одном, но очень важном слагаемом документалистики: о живой крови репортажности. Без нее не обойтись ни элементарной зарисовке в киножурнале, ни грандиозной народной эпопее «Великая Отечественная», ни лаконичному экранному плакату, ни фильму дискуссионному, такому, скажем, как «Сотворение хлеба». Ни одному жанру нынешней многоликой кинодокументалистики.

Об этом нередко забывают.

●

Вот что довелось увидеть мне недавно в Ростове-на-Дону. Я смотрел фильмы двух небольших ростовских коллективов — хроникально-документальной студии и «Донтелефильма». Эти коллективы, в сущности, сообщающиеся сосуды, любому сценаристу и режиссеру хорошо видно, как работает сосед, что он предлагает зрителям; трудятся здесь люди вполне квалифицированные, профессионально добросовестные, но какая же различная у них «продукция»!

В очерке «Донтелефильма», который называется «Душа коллектива», режиссер и оператор были близки к удаче: героиней очерка была избрана женщина обаятельно неугомонная, ее мысли, стиль поведения, отношения с людьми могли бы вызвать сочувственное сопереживание зрителя. Зинаида Петровна Еременко пришла работать на знаменитый «Ростсельмаш» много лет назад, когда еще была комсомолкой, и до сей поры работает там же. Она уже стала молодой бабушкой, но вот какой у Зинаиды Петровны и ее товарищей нрав — они до сих пор называют себя комсомольско-молодежной бригадой. Несмотря на возраст. Принципиально. Они решили — твердо, раз и навсегда — жить по правилам, которые стали им дороги в юности. Они все так же деятельны, не собираются мириться с мещанской ограниченностью, эгоизмом, равнодушием. Зинаида Петровна стала депутатом, человеком известным на заводе и в городе, но в ее натуре все та же обостренность чувств, она все так же не избегает осложнений и конфликтов на любом уровне, не собирается утихомириться. Характер ее прорывается в первом же эпизоде фильма, снятом репортажно, — в спорах о том, что считать хорошей работой. Если бы сценарист Г. Головко, режиссер Ю. Калугин, оператор С. Илларионов увлеклись нравом Еременко и пошли за ней шаг в шаг, именно как репортеры, соучаствуя в повседневном распутывании больших узлов и маленьких узелков, чем она занимается постоянно, если бы при этом темперамент героини стал темпераментом фильма... Но, не сумев неравнодушно прожить с героиней хотя бы частицу ее жизни, не разделив душевно ее заботы и огорчения, авторы то и дело оснащают очерк чисто информационными вставками о заводе, кадрами-картинками, справками о цифрах, словно материала живого, способного увлечь зрителя им не хватало.

Духу идиллического благолепия помогали и снимаемые теперь кстати и некстати красивые «режимные» закаты и рассветы. Кто сейчас не умеет снимать красиво?.. Звучала, не переста-

вая, сладкая убаюкивающая музыка. Монтаж был медлителен.

Между тем почти каждая из увиденных мною лент «Донтелефильма» была посвящена важному событию, интересному человеку. Еще в 1906 году учитель в станице Вешенской начал лесопосадки, спасая придонскую землю от зловещего наступления песков и оврагов, расползавшихся по берегам Дона. Сопротивляясь равнодушию, беспечности, недомыслию. И вот она, учительская мечта: прекрасные леса поднялись на спасенных землях. Видовой фильм, можно сказать, получился, но только видовой, а ведь это история по-своему драматичная, история подвига человека, вступающего по своему решению в поединок с серьезными противниками — с грозными песками и равнодушием окружающих. Если бы съемочная группа не искала идиллии, настроилась на лад драматического повествования, нашла бы следы развернувшейся здесь борьбы за будущее этих берегов, скажем, отыскала учеников замечательного человека и тем самым как бы продлила его век — совсем другим получился бы фильм! Но для этого нужен был иной темперамент.

Об этом компоненте документальной кинематографии — об авторском темпераменте — мы вспоминаем не часто.

На экране — очерк, посвященный прекрасному уголку Северного Кавказа Адыгее, древней земле с особыми обычаями и культурой. Но это тоже фильм перечислительный. Красивые пейзажи, большие семьи, изобильные застолья, эффектные старики, праздничное благолепие в любом кадре... И никакого живого дыхания жизни. Ничего такого, что могло бы занять мысль зрителя, задеть его, как говорится, за живое. Сценарная изобретательность и режиссерский темперамент в работе над лентой не понадобились, достаточно оказалось географического справочника. А самый, пожалуй, безмятежный — фильм о строительстве одного из донских гидроузлов. А ведь это было трудное строительство, оно вызвало споры, острые столкновения интересов и мнений, осложнения, способные настроить зрителей на сопереживание. Но фонограмма фильма журчала ровно и бесстрастно: перекрыли... перевыполнили... досрочно... сверхсрочно... Медленно шлюзовались суда на экране, почти неприметно двигались люди где-то на общих планах, и листы с цифрами в сверхсовременных ЭВМ двигались в сонном ритме монтажа.

В картине «Хлеб «Гиганта», поставленной на той же студии, мы встретились с людьми, которых запомнили по фильму А. Иващенко и К. Лаврентьева «Сотворение хлеба» — это были директор совхоза и главный агроном. Поучительная для понимания возможностей документального фильма встреча, двойная встреча с одним и тем же человеком! Персонаж — тот же агроном Трофимов, а образ возникал другой. В «Сотворении хлеба» это был захваченный очень важным для страны экспериментом энтузиаст обновления земледелия, он жарко убеждал нас в необходимости хозяйствовать на хлебных полях иначе, по-другому пахать и сеять, спасать почву от укоренившихся ошибочных традиций. Агроном был снят в минуты, когда он думал не о съемке, не об очередном интервью — он жил на экране напряженной жизнью человека, в спорах утверждающего важную идею, и камера поэтому его нисколько не занимала. Это был хороший репортаж — не о плуге или культиваторе, о работе человеческой мысли. Трофимов огорчался, сердился, радовался, иронизировал, убеждал — он действовал, спорил с закадровыми противниками обновленной системы земледелия. Годы трудных опытов, потребовавших беспокойных дней и ночей, рискованных решений, угадывались в его словах. Эмоции персонажа вызывали эмоции зрителей. И вот что очень существенно: зритель, не причастный к земледелию, наверное, думал при этом о своем — по-своему резонировал талантливому фильму, потому что речь шла о смелости мысли, о чувстве долга, о настоящем успехе. Тот же Н. Трофимов в картине «Хлеб «Гиганта» прочитал воскресную лекцию — полезную, но бесстрастную. Другой облик был у того же человека. Другой «вольтаж» чувств, другой род действия. А действие и создает образ.

И вот самое неожиданное из ростовских впечатлений. Когда шло обсуждение этих кар-

тин, режиссеры «Донтелефильма», выслушав критические замечания, уверенно сказали: «А мы и сами все это знаем. И критикуем себя еще хлеще».

Но знать, как анемичны фильмы, как далеки они от страстей человеческих, и всего лишь констатировать эти недостатки, ничего при этом не требуя от себя и своих товарищей, — такая позиция не принесет плодотворных результатов, не позволит продвинуться вперед.

Режиссер фильма «Хлеб «Гиганта» рассказывал: картину начинали без отчетливого представления о теме. Есть на такой случай простое средство: интервью. Спрашивайте специалиста — он будет отвечать.

Сейчас наблюдается эскалация интервью. Они занимают не знаю, какую точно, но очень значительную часть всесоюзного «метража». А разве интервью — не репортаж? Да, это одна из общепринятых форм наблюдения действительности, иногда форма содержательная, если повезет на собеседника, а часто — дежурный способ «откликнуться». Интервью — удавшееся — способно вызвать интерес к предмету, кое-что разъяснить непонимающим, и только в редких случаях оно разжигает эмоции, оставляет, как это свойственно художественному произведению, стойкий след в душе. Эмоции разгораются от твоего зрительского соучастия в происходящем на экране, в судьбах героев, будь то герои вымышленные или реально живущие на свете. Если ты, зритель, как бы самостоятельно постигаешь правоту одних персонажей, неправоту других — тебе дано узнавать, постигать, мыслить, решать. Ты сам становишься исследователем жизни, в конечном счете — действующим лицом фильма. Интервью слишком часто лишь информирует, в лучшем случае просвещает.

Иногда диалог с вопросами и ответами дается полностью, чаще вопросы остаются в корзине монтажера, а из ответов монтируется монолог героя. Не мы, зрители, добываем истину — она преподносится нам в готовом к употреблению виде, по-школьному.

●

Наверное, в этом сказался соблазнительный опыт телевидения. В телепрограмме, а потом и в телефильме диалог ведущего с героем стал столь распространенным хотя бы потому, что получить его нетрудно. Снижение интеллектуальной и эмоциональной активности зрителя при этом либо не было замечено телевизионными авторами и режиссерами, либо не очень огорчало их.

Федерико Феллини в книге «Делать фильм» пишет: телевидение существует для информации, не для экспрессии. Он полагает, что выразительность света, цвета, фактуры, настроения, полутонов, недосказанностей, всего того, что драгоценно режиссеру игрового экрана, не имеет значения, не прочитывается, не заразительно на телеэкране, на нем уместна лишь прямая информация. Было бы печально, если бы Феллини оказался прав, если бы он не преувеличивал — а он часто преувеличивает, и сам снисходительно пишет об этой своей склонности. Но ведь в самом деле телевидение словно сразу же приметило эту свою способность — располагать нас к пассивному созерцанию — и старается компенсировать ее различными жанровыми формами — конкурсами, викторинами, «обратной связью» с телестудией при помощи телефона.

Талантливый кинодокументалист побуждает зрителя к творческой активности иначе — тем, что составляет первородную силу его искусства — репортажностью. Репортаж высшего класса — рентгеноскопия человеческой души. Все может репортаж! Он может быть не только достоверным, не только поэтичным, но и философским.

●

Приведу примеры репортажа, пронизанного поэзией и философией. Режиссер Сергей Стародубцев (Ростов-на-Дону) снял в Липецке, в детском санатории «Восход», фильм «Прощальный концерт состоится завтра». Врачебный персонал этого санатория верит в исцеляющую силу творчества, мобилизующего и умножающего духовные и физические силы ребят. Здесь придумали игру «Космическая республика» — участники этой театрализованной игры, страдающие тяжким недугом ребята, надев комбинезоны и шлемы космонавтов, занимаются трудными упражнениями на трена-

жерах — почти таких, как в настоящем Звездном городке... Игра становится лекарством. Мы видим, как ребячьи пальцы мнут пластилин, делают изящные фигурки зверят — а камера подсматривает увлеченность в детских глазах, дети забывают о болезни.

Захватывает кадр, в котором мальчики и девочки, еще недавно прикованные к постели, танцуют, и за их движениями наблюдает хореограф Софья Ивановна Середа. Удивительный танец счастливых подростков, и удивительное счастье на лице хореографа, которого здесь называют хореотерапевтом. Сама внешность хореотерапевта Середы, ее излучающие добрый свет глаза, ее женственность «сработали», если допустимо такое деловитое выражение, на образный строй фильма: нужно было олицетворить счастье доброго служения людям, и облик Софьи Ивановны Середы, снятый репортажно во время лечебных хореографических занятий, полностью выражает суть того, что делается в санатории «Восход».

Режиссеру Анцису Эпнерсу (Рига) посчастливилось встретить чудесного человека, влюбленного, как и Середа, в юность. Он стал героем фильма «Человек с копьем». Ему уже немало лет, но он по душевной потребности отдает свободные дни и часы подросткам — ходит с ними в походы, учит метать копье. Он приобщает ребят этим мужественным, красивым спортивным умением к миру далеких предков-охотников.

Получился фильм о романтике в нашей повседневности и о многом другом. Но режиссер, увы, не удержался от нескольких дежурных вопросов, обращенных к герою картины, и они делают сложное азбучным, живое — дидактикой.

Среди работ ведущих мастеров латвийского документального кино мы видим новеллы, поэмы, фельетоны, насыщенные репортажем. Эти фильмы, вызывающие живой интерес зрителя, требуют подробного разбора, и я надеюсь вернуться к ним в другой раз.

Хочу все же упомянуть в этом ряду еще один латвийский фильм, он называется «Пятнадцать», его снял любитель — сценарист, режиссер и оператор в одном лице — инженер Я. Лутум. Прекрасный пример острого репортажного ви́дения и остроумного монтажного построения. Поначалу Лутум с юмором интригует нас: он начинает фильм кадрами, в которых какие-то механизмы словно терзают молодых людей. Что происходит? Молодые люди тяжело дышат, двигая рычагами, пружинящие механизмы издают скрипучие звуки; лица залиты жарким потом, мускулатура едва справляется с напряжением. Неясные восклицания, хрипы... Что это — камера пыток? Лечебные процедуры? Так продолжается минуту, другую, и вот эти беспокоящие звуки будто удаляются, исчезают, их вытесняет торжествующее соло рояля. Похоже на то, что какая-то пока неизвестная нам кульминация пройдена, и сейчас мы поймем, наконец, в чем тут дело. Развязка — объяснение всему виденному — наступает внезапно: в кадре показались шумные трибуны стадиона, над волейбольной сеткой взлетает мяч, великолепно тренированная команда фабрики «Аврора» изящно ведет игру, красиво побеждает — все трудное осталось в том зале с тренажерами, напоминающими мрачные средневековые механизмы.

Фильм «Пятнадцать» идет примерно столько, сколько вы читаете эти строки о нем, не больше, он верен строгой, неболтливой школе латвийской документалистики. Немногословие и делает его красноречивым, два-три комментаторских слова уничтожили бы его афористичность.

Было бы нелепостью заранее отказываться от диалога с героем только ради принципа прямого репортажного наблюдения. В «Сотворении хлеба» есть беседа с известным партийным работником Н. Ф. Моргуном, секретарем Полтавского обкома партии,— настоящее интервью. Однако в кадре не комментатор, а деятельный пропагандист обновленного земледелия, и беседа с ним расширяет значение показанного в фильме. Здесь звено драматургии, ступенька к обобщению. Н. Ф. Моргун отвечает на вопрос, почему, собственно, у новой системы — такой разумной — есть противники. В самом деле, это надо понять: разумные предложения встречают у кого-то сопротивление. Почему? Ответ помогает понять психологию

отрицания нового — не только в земледелии. Н. Ф. Моргун говорит, что ограниченность, узость мышления — контрсила существенная, но далеко не единственная и вовсе не самая активная. Труднее всего убедить в полезности обновления не отстающих, а умных председателей колхозов — тех, у которых дела и по старой системе идут неплохо, кто заслужил почет и уважение, работая по старинке. Ведь от добра добра, как говорится, не ищут. Зачем идти на риск, испытывать неиспытанное, когда можно обойтись и знакомыми методами хозяйствования! Вот мотив бездействия или даже контрдействия не застарелых консерваторов, каких мы немало видели в спектаклях и фильмах разных лет, а хороших, умных работников, полезных специалистов, людей с заслугами. Как их склонить на свою сторону — вот о чем приходится размышлять! В игровом кино мы такой ситуации, по-моему, не встречали, хроника открывает неведомую драматургам коллизию. Но ведь такая же коллизия возможна, вероятно, не только в земледелии.

●

Запомнились и другие нериторические интервью, открывающие неожиданное и существенное. Авторы казанского фильма «КамАЗ. Второе дыхание» сценарист Р. Рубцова и режиссер В. Беспалов задумали беседу с популярным в городе бригадиром сталеваров Н. Титовым по поводу его перехода в бригаду новичков — только еще создаваемый коллектив. Мотивы перехода, и настроение известного сталевара, и сопутствующие слова были как бы заранее известны кинематографистам: надо, мол, помочь молодым рабочим, поступиться собственными заработками, распространить опыт ветеранов... Но интервью сложилось вопреки авторскому предположению, и это внесло в кинопортрет Титова нечто от жизни, не от привычных стереотипов. Титов, оказывается, не хочет уходить из своей бригады, не желает расставаться с товарищами. А как же распространение опыта, пример знатного человека? Титов решает — вот здесь, сейчас, перед камерой — взвалить на свои плечи двойной груз, работать и в старой бригаде, и в новой. Этого сценарист не мог предположить, режиссер не предвидел. И в фильме промелькнула искорка непредсказуемого.

Режиссер Б. Голубниченко (Новосибирск) снимал для ленты «Горячий человек» знатного бригадира доменщиков Б. Гречишникова и его товарищей. Завязали интервью, похожее на десятки других. Но вот перед камерой происходит нечто нестандартное: бригадир вообще не желает сниматься, и его товарищи, вопреки официозности атмосферы, с возмущением говорят о приписках в цехе, лживых показателях, мнимых успехах. А бригадир? Неужели Гречишников откажется от прекрасной возможности использовать экран для атаки на лжецов? Нет, не отказывается — он делает дежурное поначалу интервью средством обличения фальши — а это уже драматургия. Драматургия документа.

Любопытный пример «интервью наоборот» — фильм Грузинской студии о замечательной грузинской актрисе Сесилии Такаишвили. Вот режиссер Т. Бакрадзе усадил ее перед камерой. Можно начинать... Но Сесилия встает со стула. Сейчас уйдет... Оператор А. Курьян продолжает съемку. Фильм получается не тот, что был задуман, но от экрана не оторвешься... Ты, зритель, сам начинаешь размышлять: почему, собственно, актриса не хочет сниматься? Потому что не желает говорить неправду. Ее спрашивают о тайнах актерского искусства, а она не знает, что сказать об этих заманчивых тайнах, не становясь в позу. Ни один актер не знает, что это такое, полагает Сесилия Такаишвили, и ее монолог становится неожиданной исповедью. Тот актер, который говорит, что знает, — не актер, утверждает актриса, творчество нельзя разбирать, как часики, на колесики и пружинки... Теперь уж от исповеди актрисы, изведавшей бесконечно многое в искусстве и потому не успокоившейся, не довольствующейся азбучными истинами,— не оторвешься. Вот она, непридуманная жизнь художника, схваченная камерой и микрофоном в «момент истины».

●

Интереснейших персонажей для своих киноочерков умеют находить Борис Максимов и

другие режиссеры Казанской студии. Вот один из них: Петр Николаевич Осипов, сельский врач с огромным жизненным и профессиональным опытом, он же драматург, пишущий пьесы для народного сельского театра, он же режиссер, ученый и исследователь истории чувашского народа... Кинозарисовка ведет нас в такие уголки жизни, о которых мы и не подозревали... Но встреча с Осиповым произошла в одном из сюжетов киножурнала — минуты на три всего лишь. Встреча, если воспользоваться спортивным термином, в одно касание. Может быть, хроникеры вернутся к этому человеку, изобретут способ проникнуть в его образ жизни и способ мышления? Едва ли. В Татарии, Чувашии, Башкирии, говорят на студии, много других интересных людей.

С другим, наверное, привлекательным человеком, председателем колхоза «Ватан» сценарист Д. Хохлов и режиссер Б. Максимов знакомят нас, когда его хозяйство бедствует: уже три месяца на поля не упало ни капли дождя. Что же предпримет человек, представленный нам как рачительный и находчивый земледелец? Следует маленькое интервью о его планах, и вот уже с экрана звучит победная музыка. Факт сообщен — засуха побеждена. Коллизия «закрыта».

И возникает вопрос: что считать «единицей» документалистики? Тот или другой факт? На заре кинохроники репортера посылали «на событие». Постепенно и зрителей, и репортеров стали все больше занимать черты характеров, особенности поведения людей, проявляющиеся в событии, их мышление, чувствование. Киконаблюдения становились все более обстоятельными, бег ленты как бы замедлялся, при этом черты самого документалиста — свидетеля и толкователя события — приобретали неведомую прежде ценность. Автор становился одним из героев рассказа.

Игровое кино, начинавшееся с малого — с анекдота, зарисовки — все больше укрупняло свои объекты; документальное кино находило все больше интересного в подробностях факта.

●

Были, есть и будут информационные репортажи типа «вчера состоялось». Но вот на Ростовской студии превалирует иное мнение: снимать ленты типа «вчера состоялось...» надо поручить телевизионным студиям, хотя бы потому, что они имеют возможность случившееся вчера показать сегодня. Студия кинохроники этой возможности лишена. И потому все более основательно кинематографисты, объединенные такими студиями, берутся за документалистику, тяготеющую к образным обобщениям, к анализу действительности.

●

Хочу привести пусть не масштабные, но характерные примеры верности репортажу. Драматург и режиссер Резо Табукашвили и оператор Гия Чубабрия (Тбилиси) на берегах притока Колымы сняли документальную новеллу «Судьба лосося». Жадная устремленность к тому, что доступно только кинокамере, помогла запечатлеть упрямое движение лососей против течения в верховья реки, на нерестилища — туда, где родились сами,— чтобы дать жизнь потомству. В снятых кадрах подводный мир открывает нам свои тайны. Лосось погибает, чтобы стать пищей для потомства, «смертью смерть поправ»... Авторы фильма нашли среди сочинений Важа Пшавелы философско-поэтическое размышление о судьбе рыбы горных рек, живущей и погибающей по этому суровому закону. Фильм оказался созвучным высокой грузинской философской поэтике.

Не знаю, числились ли фильмы, подобные «Судьбе лосося», в точно рассчитанных производственных планах студий — наверное, для их съемки потребовалась некоторая импровизационность, решимость авторов и студий на езду в незнаемое — как же иначе! Ведь фильм о нересте можно было бы снять и поближе к Тбилиси, а не на Колыме. Да и как обозначить в тематическом плане студии желанные образы. Репортаж часто схож с упрямой охотой, требующей многократных усилий. Порой они нужны не только для съемки, а и для поиска такого репортажного кадра, о чем свидетельствует недавно снятая Р. Табукашвили интереснейшая лента о выдающемся альпинисте М. Хергиани

●

Наши документалисты всегда охотно снима-

ли и снимают спорт — еще бы, здесь драматизм зрелища задан самим предметом съемок. Но, пожалуй, очень редко — может быть, это мое личное впечатление — операторы работали так репортажно и «контактно» со спортсменами, как в фильме «О спорт, ты — мир!». Никогда не заглядывали так пытливо в глаза спортсмена в минуты его торжества и поражения. Любви зрителей заслуживают и победители, и побежденные. Режиссура фильма позаботилась о том, чтобы и тот спортсмен, что уступил товарищам в честной борьбе, вызывал доброе и понимающее сопереживание зрителя. Принципиальный отказ от парадности, от равнения на фанфары, способность увлечься в спорте его нравственным, волевым напряжением, щедрой тратой сил, самоотверженной преданностью команде, осторожное, трепетное прикосновение к обнаженным человеческим душам — в спорте они всегда открыты, тут ничего не приукрасишь,— благородное понимание честного соперничества, абсолютное уважение к стойкости, мужеству да, наконец, просто к добрым отношениям среди конкурентов, собравшихся на московских стадионах со всех континентов,— зоркость такого рода делает этот фильм особенно интересным. Камеры заглянули в тайное тайных мужественных людей, в их предстартовые волнения, в жестокое напряжение на финишах, в подробности рыцарского поведения по отношению к соперникам.

Это картина о братстве товарищей-конкурентов, проявляющемся в подробностях поведения, которые с трибун не всегда заметишь. Сняты по-настоящему волнующие эпизоды, где триумфатор сочувствует отставшему человеку из далекой страны, с которым он, возможно, никогда больше и не встретится. Прекрасны были и чисто зрелищные моменты Московской олимпиады — праздник открытия, церемония закрытия, и все в этом фильме, созданном под режиссерским дирижерством Ю. Озерова, запечатлено, но не меньше захватывают секунды операторского проникновения в психологические «интерьеры» Олимпиады. Сколько для этого потребовалось особого репортерского предчувствия, предзнания — где ждать обнажения страстей, где быть камере. Отсюда и настоящий успех картины.

Репортаж наших дней имеет отличительную особенность — это небывалый, неведомый прежде интерес к духовному миру личности. Изобретаются новые и новые приемы передачи средствами оптическими того, что принадлежит миру духовному. В этом — один из секретов художественности сегодняшнего репортажа.

Кинорепортерам предстоит получить от инженерии новую технику, которая позволит еще ближе незаметно подойти к человеку, не отвлекая его от насущных забот, не прерывая сложных отношений с окружающими, не мешая жарким спорам и шутливой болтовне. А пока такая техника не стала общим достоянием, энтузиасты этого искусства изобретают новые возможности соединять в кинодокументе объективное с субъективным, протокольность с художеством. Документальный фильм становится все более художествен, в частности благодаря тонкой, проникновенной репортажности.

Репортаж несет в себе черты художественности, когда сценарист, режиссер, оператор не деформируют реальность, дорожат естественностью поведения персонажа.

●

Совершенно неожиданно кратчайшее и весьма точное определение ценности репортажа я нашел в одном «заказном» фильме. Он называется «Огнеборцы» и посвящен людям, ликвидирующим пожары; его поставил на Северо-Кавказской студии талантливый режиссер из Тбилиси Вахтанг Микеладзе. Один из персонажей фильма, инструктор пожарных дружин, показывает юным питомцам на учебном экране кинохронику пожаров. Это очень хорошо снятые репортажи борьбы с огнем. И вот что говорит этот симпатичный человек нам с вами с экрана: «Я часто показываю ученикам кинохронику, потому что репортаж вызывает у зрителя сопереживание».

Точнее не скажешь. И то, что воспитатель мужественных дружин воспользовался нашим искусствоведческим термином, доставило мне некоторое профессиональное удовлетворение. Не научишь, оказывается, бороться с огнем,

показывая приятные картинки, — надо вызвать сопереживание мужеству.

●

Нужно ли сегодня так настойчиво напоминать о ценности репортажности? Нужно, потому что в слове р е п о р т а ж кому-то слышится нечто элементарное, даже простецкое. Репортер представляется иному кинематографисту наших дней кем-то вроде ученика приготовительного класса в иерархии искусств. Но репортерами самолюбиво и, можно сказать, программно называли себя Рид, Фучик, Вертов, Кольцов, Кармен — замечательные люди века.

Будем, по их примеру, считать репортажем воплощение того, что в самом деле происходит в реальной действительности — независимо от репортера; пусть личность документалиста выражается в умении уловить драматургию самой действительности, образность факта, выразительность реального человеческого действия. Не мало ли этого для самолюбия кинематографиста, считающего себя художником? Когда оператор восемнадцатого, девятнадцатого года снимал солдата, вернувшегося с ненавистной войны и засевающего поле зерном из лукошка, он фиксировал простое повседневное наблюдение, но его кадр стал выразительным образом великого события на земле. Когда хроникер Григорий Гибер уловил момент сосредоточенной работы Ленина над рукописью где-то на ступеньках лестницы в Таврическом дворце, во время конгресса Коминтерна, он приобщил бесконечное множество людей к сокровенному процессу творчества вождя революции. Если бы Гибер не был мастером съемки жизни врасплох, у нас не было бы бесценного кадра. То, что Ленин напряженно трудится вот так, в людской буче, и то, что никто вокруг не находит в этом чего-либо экстраординарного, потому что все заняты своими не менее важными и срочными делами,— все это образно выражает и атмосферу времени, и характер действующих лиц, и настрой кинематографиста, и многое другое, что и перечислить невозможно. Содержание истинно репортажного кадра всегда неисчерпаемо.

В сопоставлениях кинематографии и театрального искусства обычно перечисляется сходное и различное в природе актерского и режиссерского творчества, и часто эти сопоставления любопытны, но, кажется, никогда не вспоминают, что кинематография, в отличие от театра, имеет одним из своих подразделений документалистику. А в этом большое преимущество экранного искусства. Шедевры советского кино, созданные уже в середине 20-х годов, были сняты кинематографистами, прошедшими великую стажировку на фронтах гражданской войны. Здесь ими были обретены зрение и слух художника, чувство правды, позволившее так быстро и так верно найти образы своего небывалого времени.

Каждая новая глава истории советской кинематографии начиналась с хроникальных лент. Так проходили свои университеты многие наши режиссеры и операторы. Припомните, к примеру, биографии Тиссэ, Калатозова, Урусевского — всех не перечислишь. Ромм, впитавший в себя опыт и старших и младших товарищей по искусству, давал ученикам институтское задание снимать репортаж для «постановки голоса». А когда сама документалистика становилась парадной, декламационной, это отражалось и на игровом кино. Тогда снова кинематография обращалась к репортажности. И крупицы живой действительности, попавшие в систему кровообращения искусства, разносят по его организму кислород правды, а с ним духовную силу.

Экранный репортаж предваряет художественное обобщение движения жизни, рождает представление о диалектике времени и характеров и одновременно обостряет социальную наблюдательность зрителя. Беглые, но точные портретные зарисовки, характерные подробности действия помогают запечатлеть уже не частность, а проницательную обобщающую мысль. Кинонаблюдение — средство выработки аналитической остроты зрения, одна из немаловажных ступенек к деятельному экранному мышлению.

Татьяна Тэсс

Человек открытого сердца

В этом месяце исполняется 90 лет со дня рождения Всеволода Илларионовича Пудовкина (1893—1953), великого советского режиссера, одного из основоположников социалистического киноискусства.

Интерес к нестареющему творческому наследию классика мирового кино непрерывно растет и в нашей стране, и за рубежом. Своими фильмами и теоретическими трудами Пудовкин активно участвует в новаторских поисках современного экрана, в развитии киноведческой мысли, в борьбе за передовое, демократическое, народное искусство.

Мы публикуем воспоминания Татьяны Тэсс о Пудовкине, в которых воссоздана его яркая, самобытная личность, а также фрагменты из мемуаров оператора Григория Кабалова и народной артистки Таджикской ССР Евгении Рогулиной, освещающие малоизученные страницы творческой биографии режиссера.

Авторов мемуаров порой упрекают в том, что они, вспоминая человека, о котором хотят рассказать, говорят заодно и о себе. Мне кажется, что без присутствия в рассказе самого автора обойтись все же нельзя. Все дело в пропорции. Воспоминание скрыто в твоей душе, в безмолвных тайниках памяти, и едва его пробудишь, как оживает все: лица, пейзажи, запахи, цвет, звук — и, конечно, ты сама, какой была в ту пору.

Память — это часть тебя, она уходит корнями в твою собственную жизнь. И тут уж ничего не поделаешь.

Так случится, наверное, и на этот раз. Ибо, вспоминая Всеволода Пудовкина, я не могу не вспомнить жаркий, душистый одесский вечер, собственную юность и фильм «Мать», который я впервые увидела.

В любом нашем городе, кажется, можно найти кинотеатр с названием «Художественный». Существовал такой и в Одессе: тогда это был большой, нескладный, как сарай, зал с раскаленной от южного солнца крышей. В тот вечер все ряды были заполнены: слух о новом, прогремевшем в столице фильме уже докатился до одесских зрителей. И вот в этом зале, в духоте летнего вечера, под звуки старого рояля, скрытого за экраном, я, сидя рядом со старшей сестрой, следила, потрясенная, за кадрами удивительного фильма.

Повесть Горького, которую я, казалось, так хорошо знала, раскрывалась на экране в образах, поражающих мощью и новизной изображения. Я не думала ни о монтаже, ни о смелых ракурсах, ни о мастерстве режиссера и оператора,— в ту пору, говоря по совести,

---

Из сборника «Пудовкин в воспоминаниях современников», готовящегося для издательства «Искусство».

я ни в чем этом не разбиралась. Меня, как и многих моих сверстников, фильм «Мать» поразил неслыханной пристальностью режиссерского взгляда, страстностью, с какой были обнажены силы добра и зла. Величие борьбы за правое дело, чистота и мужество материнской любви обрели в художественных образах выразительность, равной которой я до того времени не знала. И когда над упавшей ниц в отчаянии матерью стал со свирепой угрозой городовой и зловеще огромные, начищенные, наглые полицейские сапоги заполнили экран, весь кинозал замер, словно у зрителей перехватило дыхание.

Эти кадры сейчас всемирно известны, их как образец режиссерского мастерства показывают студентам, на них учатся, их анализируют в киноведческих работах. Но в памяти моей они остались такими, какими я видела их впервые: потрясающим по выразительности символом жестокости, тупой безжалостной силы, растаптывающей человека.

Прошло немало лет, и вот я увидела Всеволода Пудовкина воочию,— что называется, в живом обличье.

В те годы я уже переехала в Москву и начала работать в газете. И вот однажды, во время редакционной командировки, я увидела происходившую на городской площади киносъемку.

Площадь была оцеплена, вокруг, как всегда, толпились любопытные, стремившиеся посмотреть, как «снимают кино», а в центре отгороженного места, на высоком деревянном помосте стоял голый до пояса человек с жестяным рупором в руке. На голову его, чтобы защититься от полуденного солнца, была нахлобучена белая войлочная шляпа, какие носят курортники в Крыму.

Худой, смуглый, с жилистой фигурой спортсмена, он, крича в рупор, расставлял актеров по площадке, давал команды ассистентам, на чем-то настаивал, объяснял, негодовал, снова объяснял... Началась съемка, и весь он напрягся, как струна.

Меня поразило его лицо. Необыкновенно подвижное, оно выражало то изумление, то сосредоточенность, то ужас, словно перед ним разверзлась пропасть, то освещалось неудержимой, чистой, как у ребенка, радостью. Вдруг он закричал: «Стоп!» и стал что-то возбужденно говорить актерам. И снова на его лице, в больших, блестящих глазах с поразительной явственностью отражались все обуревавшие его чувства.

Съемка закончилась, актеры начали расходиться, кинооператор грузил вместе с помощниками в машину аппаратуру, а режиссер, стоя возле одного из актеров, продолжал что-то горячо ему втолковывать. Большая тренога с кинокамерой уже торчала из открытой машины, вокруг нее разместились участники съемки, машина тронулась. И тут режиссер, обернувшись, увидел уходившую машину.

— Подождите! — закричал он так отчаянно, как если бы это была последняя машина на свете. — Куда же вы? Подождите меня!

Он побежал за машиной — даже не побежал, а помчался с быстротой спринтера. Длинные, мускулистые его ноги пружинисто отталкивались от дороги. Он догнал машину в несколько прыжков и, легко вскочив в нее, уселся. Машина покатила дальше.

— Ну и ну! — сказал кто-то рядом со мной.— Пудовкина на площадке едва не забыли...

«Так это был Пудовкин? — в изумлении думала я, смотря ему вслед.— Неужели это и был Пудовкин?»

Он представлялся мне совершенно иным. Я не могла бы точно объяснить, каким именно, но во всяком случае этот загорелый спринтер в войлочной шляпе, резво догонявший уходящую от него машину, этот человек с необыкновенно подвижным лицом, на котором во время съемки открыто и доверчиво сменялось столько чувств,— нет, он никак не походил на знаменитого режиссера. Неужели это все-таки был Всеволод Пудовкин?

Так, случайно попав на киносъемку, я открыла для себя в Пудовкине одну из главных его человеческих особенностей: уверенная сила мастера, зрелость и мощь режиссерского таланта сочетались в нем с неувядаемой, доверчивой, почти ребяческой непосредственностью.

Он всю жизнь оставался Большим Юношей.

Талант его рано, с молодых лет обрел зрелость, но человеческих его свойств время как бы не касалось: он по-прежнему оставался до удивительности молодым, стремительным, горячим — человеком открытого и незащищенного сердца.

От дня случайной встречи с Пудовкиным на съемочной площадке до того времени, когда я с ним познакомилась, прошло несколько лет. Теперь мне иногда кажется, что прошла вечность. Ибо познакомились мы поздним летом 1941 года, а было это первое военное лето.

У Пудовкина, как и у Сергея Михайловича Эйзенштейна, была дача в Подмосковье, близ станции Кратово. В те годы Кратово было своего рода «городком искусств», летом там селились многие режиссеры, писатели, художники, артисты; дачи, на которых они жили, были расположены недалеко одна от другой. Жил там и мой друг писатель Борис Агапов, к которому я часто приезжала. Обычно я сидела с ним на террасе, дыша сосновым воздухом и наслаждаясь тишиной, трижды благословенной после московских воздушных тревог, а потом мы вместе шли к Эйзенштейну, дача которого, заслоненная соснами, была за поворотом песчаной тенистой дороги.

И вот однажды, когда мы, беседуя, неторопливо шли к Эйзену, как мы оба за глаза шутливо называли Сергея Михайловича, в мезонине одной из дач — узкого деревянного строения с балкончиком на самом верху — вдруг распахнулась дверь, и на балкончик выскочил человек в рубашке с распахнутым воротом. Появился он неожиданно и стремительно, словно его выбросила на балкон невидимая пружина.

— Борис! — закричал он. — Ты куда идешь?

— К Эйзену,— прогудел, как шмель, Агапов своим бархатистым басом.

— А кто это с тобой? — спросил человек. Лицо у него было загорелое, на высокий лоб падала прядь темных волос.

— Татьяна,— прогудел Борис.

— Какая Татьяна? — удивился человек. — Погоди, я пойду вместе с вами. Погоди одну минуту, слышишь?

Он исчез так же внезапно, как появился, и тут же с необъяснимой быстротой, как будто его сдул ветер, появился внизу, на открытой зеленой площадке перед домом.

Я узнала его раньше, чем Агапов, представляя нас друг другу, назвал его имя. Это был Всеволод Илларионович Пудовкин.

Все вместе мы отправились на дачу к Эйзенштейну.

Наблюдать, как беседовали Эйзенштейн и Пудовкин, было необычайно интересно.

Трудно представить двух более непохожих друг на друга людей, чем два этих блистательных кинорежиссера.

Сергей Михайлович, спокойный, ироничный, смотрел исподлобья своими зоркими, внимательными, всепроникающими глазами на Всеволода Пудовкина, когда тот что-то ему горячо рассказывал. Спокойствие Эйзенштейна было таким же органичным, как и сверхвозбудимость Пудовкина, то и дело взрывающегося восклицаниями изумления, негодования или восторга. Чуть наклонив набок голову, Эйзенштейн внимательно слушал; во взгляде его светлых глаз можно было прочесть поблескивающий юмор, даже некоторую взрослую снисходительность и в то же время глубокий интерес к равному ему художнику.

Со слов Эйзенштейна я знала, что между ним и Пудовкиным не раз бывали горячие схватки. Они происходили по уже заведенному порядку: с регулярными промежутками Пудовкин заходил к Эйзенштейну поздно вечером после работы, и они, как говорил Сергей Михайлович, «при закрытых дверях ругались на принципиальные темы».

Одним из постоянных предметов их спора было искусство монтажа. Пудовкин рьяно отстаивал понимание монтажа как сцепления кусков, рядами излагающих мысль. Эйзенштейн противопоставлял свою точку зрения: главным принципом монтажа, в его пониманни, было не сцепление кусков, а их столкновение — точка, где «от столкновения двух данностей возникает мысль». По словам Эйзенштейна, Пудовкин, после множества горячих споров, принял в результате его точку зрения. Но тут же ринулся спорить на новую тему.

В. Пудовкин в монтажной

То была пора, когда в искусстве кинематографа сформировалась целая плеяда талантливых мастеров: каждый пришел в кино по-своему и шел дальше своими путями. Позже в одной из статей Эйзенштейна я прочла: «Вот химик Пудовкин, вот учитель Довженко; вот я, инженер; вот Дзиган, которого я помню еще актером студии Рахмановой; вот Козинцев, Юткевич и Кулешов, пришедшие от живописи; Александров — киномеханик, театральный реквизитор и электротехник...»

Все они, почти что сверстники, почти одногодки, были очень различны. И вместе с тем это была одна кинематографическая семья, разноречивая, многоголосая, своеобразная и в то же время объединенная в одном основном чувстве: в любви к своей стране, в преданности великим идеям социализма.

Эйзенштейна и Пудовкина я в тот вечер впервые видела вместе и с интересом следила за их беседой. Сергей Михайлович не прерывал увлеченный монолог своего собеседника и лишь изредка подавал короткие реплики; тогда брови его чуть поднимались, морща громадный, великолепный лоб.

Пудовкин горячился, пересказывая свой спор с кем-то на студии.

—Я докажу ему, что он неправ! — воскликнул он в запальчивости. — Я этого так не оставлю, он еще пожалеет о своем поступке!

— Мотылек, который топнул... — сказал Эйзенштейн, и глаза его лукаво блеснули. — Помните сказку Киплинга?

Пудовкин остановился, словно поперхнувшись, и в изумлении уставился на собеседника. Потом оба они начали неудержимо смеяться

Эйзенштейн был радушным хозяином, за большим чайным столом на дачной террасе часто собиралось много народа. Забегал туда и Всеволод Илларионович: после первого знакомства я встречала его там не раз.

Отличный рассказчик, Пудовкин обычно оказывался в центре внимания, неприкрыто и искренне этому радуясь: рассказывать он любил. Начинало смеркаться, сквозь верхушки сосен быстро и тревожно просачивался багровый свет заката. И тут на тропинке перед дачей появлялась жена Пудовкина Анна Николаевна.

Не входя на террасу, она останавливалась у ступенек, издали здороваясь со всеми присутствующими. Красивая, торжественно сложенная, в легком нарядном пальто из серой каракульчи, она стояла на тропинке. Краси-

выми были все три сестры, и все они жили на дачах в Кратове: одна из сестер Анны Николаевны была замужем за кинорежиссером Доллером, вторая за знаменитым гомеопатом Жакэ. Я как-то увидела на дачной просеке Жакэ, худощавого, элегантного, по-французски подвижного; о нем говорили, что он был в то время единственным человеком, который, когда его приглашали на день рождения или встречу Нового года, приходил в настоящем, хорошо сшитом смокинге. Пудовкин, смеясь, рассказывал мне позже, что этот знаменитый смокинг он однажды одолжил у Жакэ, идя на прием в ВОКС.

Завидев Анну Николаевну, Эйзенштейн бросался ей навстречу, рыцарски предлагая даме руку. Но подняться на террасу Анна Николаевна отказывалась. Пудовкин умолкал и, вздохнув, вставал из-за стола. Близилось время воздушных тревог, и он должен был проводить жену вместе с ее старушкой-матерью в вырытое неподалеку от дачи бомбоубежище. Обе они непреодолимо боялись воздушных налетов, хотя вражеские бомбардировщики рвались тогда к Москве и ни одной бомбы на дачные поселки не сбрасывали.

Ночь наступала быстро, небо темнело, наливаясь бархатной чернотой. Свет на террасе нельзя было зажигать, и мы переходили на обращенное к дороге крылечко и усаживались там. Вскоре вдали показывалось небольшое шествие.

Впереди, постукивая палочкой и о чем-то рассуждая, шла худенькая старушка, за ней двигалась Анна Николаевна в каракульчовом пальто. Шествие заключал Пудовкин, нагруженный подушками и одеялами. Проводив жену и тещу в убежище, он возвращался один к себе на дачу и ложился спать, не обращая внимания на далекие разрывы зенитных снарядов. Вставать ему приходилось на рассвете: работа на студии начиналась рано.

Воздушные налеты на Москву усиливались, и дачи постепенно пустели. В далекую Алма-Ату, куда эвакуировали семьи киноработников, уехала Анна Николаевна, куда-то в Заволжье повез жену и маленькую Тату Борис Агапов. Дача Пудовкина стояла заколоченная, он перебрался в городскую квартиру. Москва пустела, и те из нас, кто по-прежнему оставался в городе на работе, жались друг к другу, ощущая потребность в общении, дававшем драгоценную душевную поддержку.

Пудовкин стал чаще бывать у меня дома. В его квартире близ площади Маяковского вылетело от воздушной волны несколько стекол, окна были забиты фанерой, в комнатах стоял осенний холод. В нашем доме было тепло и чисто. «Как у вас прекрасно!» — вздыхал, оглядываясь, Пудовкин. Одним из его качеств была застенчивая неозабоченность бытом: ему нравились хорошие, удобные вещи, он даже любил их, но никогда не стремился их приобрести и расставался с ними совершенно легко, не задумываясь и не жалея.

Когда объявляли воздушную тревогу, мы никуда не уходили из дома, а только тушили свет, оставляя лишь маленькую лампочку в коридоре, и старались разговаривать на отвлеченные интеллектуальные темы. Иногда это удавалось, а иногда и нет. В особенности когда разрывы зенитных снарядов становились все чаще и вдруг долетал тяжелый, далекий, глухо раскатывающийся удар. И тогда Пудовкин говорил:

— Ничего, сейчас их отгонят. Объявят отбой, и станет так легко на душе, как в детстве, когда зажигали елку.

Он успокаивал меня, словно я была ребенком, но меня это не обижало: я понимала, что воспоминание о детстве было для него символом чистоты и мира, противостоящим омерзительным, зловещим вражеским самолетам, кружащимся над Москвой, чтобы сбросить свой смертоносный груз на наши жилища.

Отогнанные истребителями самолеты врага удалялись от Москвы, в висящей на стене черной тарелке радио знакомый голос диктора торжествующе объявлял: «Воздушная тревога миновала! Отбой!»

И действительно, на душе, освободившейся от глубокого и скрытого напряжения, становилось легко. Тот, кто переживал в Москве ночные бомбардировки, помнит это сложное чувство.

Пудовкин начал работу над фильмом «Пир

в Жирмунке» по сценарию, одним из создателей которого был Леонид Леонов. Он дал мне прочесть сценарий, написанный прекрасной прозой, с литой леоновской фразой. Фашистские оккупанты были показаны в их реальном обличье: убийцы и грабители, они обращались с беззащитными людьми, как с существами, обреченными только на рабство или смерть.

«Пир в Жирмунке» был короткометражным фильмом для боевого киносборника — жанр, в котором Пудовкин раньше не выступал. Но он с увлечением работал над фильмом. Его привлекала возможность показать характер русских людей, раскрыть, как рождается в них сила сопротивления врагу, как ненависть ведет их на подвиг. Для него этот фильм был первым его откликом на военную тематику. Своим долгом художника он считал прежде всего работу, которая, по его представлению, была нужна для армии, для страны. В его воображении уже зрел сюжет большой новой картины; мысли о ней он бережно хранил, постоянно к ним возвращаясь, но как бы отодвигал их в глубь души. Создание большой картины требовало многих месяцев работы, а короткометражный фильм на военную тему требовался сегодня, сейчас.

Однажды, зайдя в городскую квартиру Пудовкина, я застала его укладывающим большой чемодан. В те дни проходил сбор теплых вещей для фронта, и Всеволод Илларионович бросал в чемодан свитера, фуфайки, теплые шарфы, шерстяное белье — все то, что у него было. Поверх последнего мохнатого свитера он старательно уложил американский комбинезон на застежках-«молниях». Подбитый подстежкой из гагачьего пуха, комбинезон был одновременно очень теплым и очень легким, для зимних киносъемок такая одежда незаменима.

— Послушайте... — сказала я, глядя на чемодан.— Я не спрашиваю, оставили ли вы себе хотя бы один теплый свитер, по всей вероятности, не оставили. Но комбинезон... Ведь вам же придется работать зимой, снимать в снег и стужу, часами стоять на съемочной площадке под ледяным ветром. Комбинезон нужен вам для работы, это ваша производственная одежда. Вы и без того отдали все теплые вещи, какие у вас были. Оставьте себе хотя бы этот комбинезон, он вам необходим.

— Знаете что? — сказал Пудовкин, добродушно улыбаясь.— Я очень хорошо помню, как я жил без этого комбинезона. Прекраснейшим образом жил и работал. Обойдусь и сейчас.

Он наклонился и захлопнул чемодан.

— Давайте лучше я покажу вам свои рисунки,— сказал он. Он достал из книжного шкафа папку и стал один за другим класть на стол бумажные листки.

Это были рисунки, сделанные им когда-то во время поездки в Германию. Он делал наброски на улицах, в городских скверах, сидя в кафе и глядя сквозь широкое окно на шагающих по тротуару берлинских прохожих. Я не знаю, рисовал ли когда-либо Пудовкин, как это делал Эйзенштейн, кадры фильмов, над которыми работал,— он ни разу не упоминал об этом. Но то, что я увидела, еще раз доказывало его всестороннюю одаренность: летучие рисунки, сделанные на листках блокнота, были легки, прозрачны и вместе с тем обладали беспощадной точностью и все той же свойственной Пудовкину-режиссеру необычайной пристальностью взгляда.

Рассматривая рисунки, я заметила одну их особенность: сходство изображаемых типажей. Казалось, Пудовкин, разглядывая толпу, выискивал в ней человеческие типы, в чем-то походившие друг на друга. Это были молодые люди с надменно поднятыми узкими головами и мускулистыми телами. Чуть презрительное выражение делало их лица холодными, глаза смотрели жестко.

Одни из них были в щегольских котелках, в модных, прилегающих к талии пальто, другие — в простых спортивных куртках. Но под дорогими пальто, так же как под холщовыми куртками, угадывались железные мускулы, а на лицах можно было прочесть уверенность в своем превосходстве и силе.

Это были будущие фашисты, которых вскормил и вырастил Гитлер, готовя их для захвата чужих земель, для уничтожения всего светлого и доброго в мире. Когда началась война, такие, как они, грабили и жгли наши деревни,

сжигали в лагерных печах детей, заливали кровью наши поля, сбрасывали бомбы на наши города. Пудовкин сумел разглядеть их еще в пору, когда они мирно прогуливались по улицам Берлина. И, может быть, именно тогда в сознании художника зародилась мысль о фильме, в котором была бы раскрыта та звериная хитрость, с какой фашизм стремился влить свой яд в разум и души подрастающего поколения немцев.

Пудовкин не переставал думать о создании такого фильма.

В Москве тогда находились несколько немецких писателей-антифашистов, бежавших из фашистской Германии. Режиссер решил обратиться к одному из них с предложением написать сценарий. Они договорились по телефону о встрече, и Пудовкин уговорил меня поехать вместе с ним.

Писатель жил в обыкновенном московском доме, но на всех вещах в его маленькой квартире лежал неуловимый отпечаток прошлого быта их хозяев. Клетчатая скатерть на столе, клетчатый передничек хозяйки, порядок, в каком была расставлена мебель,— во всем угадывались раздробленные частицы давних привычек, с какими хозяева расстались, покинув свой дом.

Писатель оказался милым человеком с грустными и внимательными темными глазами; его жена, маленькая худенькая женщина, хлопотала, готовя нам чай. Пудовкин начал рассказывать о предполагаемом фильме.

Характеры персонажей, разработанные в деталях эпизоды, общие планы, кульминационные точки событий, пейзажи, выразительные подробности,— все это в его рассказе постепенно выстраивалось в четкую сюжетную линию.

Рассказывая, Пудовкин то садился в кресло, то снова вскакивал и расхаживал по комнате, возбужденно жестикулируя, то вдруг останавливался, словно был поражен сделанным им самим открытием... И чем дальше он рассказывал, тем яснее я видела на лице слушавшего его писателя растерянность и изумление.

— Это же совершенно готовый сценарий! — воскликнул он, когда Пудовкин, наконец, остановился, уставив на него свои большие, блестящие от возбуждения глаза. — Зачем же вы просите меня написать то, что уже сделали сами?

— Нет-нет,— торопливо сказал Пудовкин.— Написать должны вы. Я уверен, что у вас это хорошо получится.

Когда мы вышли на улицу, я сказала:

— Он очень милый человек и хороший писатель, но его помощь вам совершенно не нужна. Ведь у вас действительно готов сценарий. Зачем же вы все это затеяли? К чему передавать законченную работу кому-то другому?

Пудовкин снисходительно на меня посмотрел и улыбнулся.

— Поверьте, мне будет много легче, если я освобожусь от возни со сценарием, — сказал он.— Тогда я смогу заниматься только своим делом. Это для меня важней всего...

Пудовкин полагал, что тема борьбы с фашизмом должна найти свое отражение в работах передовых кинорежиссеров мира. Он решил обратиться с письмом к Дэвиду Уарку Гриффиту, американскому режиссеру, одному из основоположников американской кинематографии. Я так и не узнала, было ли это письмо отправлено Пудовкиным. Но черновик письма у меня сохранился; семь пожелтевших бумажных листов с карандашными строчками, написанными крупным, округлым почерком Всеволода Илларионовича.

«Сейчас я работаю в особых условиях,— писал он Гриффиту.— Вы знаете, что моя родина охвачена грозной и жестокой войной. Война идет не только за территорию моей страны, не только за жизнь и свободу каждого из нас, но и за все то светлое и высокое, что принадлежит всему человечеству, за цивилизацию и культуру. Фашизм открыто утверждает «новую», по его мнению, программу существования человечества. Презрение к слабейшим, вплоть до их безжалостного уничтожения, ложь, предательство, неблагодарность в этой программе лишь удобные орудия в руках сильного... Фашисты опасны не только тем, что они собирают вокруг себя все жадное, подлое и темное, но, главным образом, тем, что они мечтают эту жадность, подлость и моральную тьму влить в кровь подрастающей молодежи...

Яд тщательно дозируется, распространяется и пускается в дело. Этот яд дает реальные результаты. Сотни тысяч немецких юношей вместе с матерыми, выпачканными кровью и грязью «арийскими аристократами» хозяйничают сейчас в разбитых и изуродованных ими странах, оказавшихся теми слабейшими, которых можно грабить и уничтожать. Они упражняют волю и жестокость, необходимую для арийского воина, на женщинах, детях и стариках. Они грабят, нажираются, напиваются, они стараются получить от войны все, что им обещано «фюрером», все, что должно сделать, по его мнению, войну любимым занятием истинного немца... Надо собрать все силы, чтобы бить врага на всех фронтах, и фронт искусства, особенно кино, мне кажется в этой борьбе чрезвычайно важным. Сейчас я занят работой над манускриптом фильма, которому придаю особое значение. Мне хочется в этой картине сказать то, о чем я писал Вам выше. О яде, который со звериной хитростью фашизм мечтает влить в кровь подрастающему поколению... Я был занят съемкой коротких новелл на военные темы, которые сейчас очень нужны нашей стране и армии, и только теперь приступил к осуществлению большого замысла. Работаю с увлечением и мечтаю вложить в будущий фильм всю свою любовь к человеческому благородству и ненависть к тупой, обезьяньей хитрости фашизма. Я убежден, дорогой мастер, что теперь наступило то время, когда все без исключения люди, одаренные талантом ясно, волнующе и убедительно передавать свои мысли и чувства другим, должны начать открытую борьбу с надвигающимся позорным и унизительным безумием фашизма. Мне кажется, что Вы с Вашей глубокой гуманностью и огромным талантом режиссера должны снова стать к съемочному аппарату и снова поднять свой голос, любимый и почитаемый многими, на защиту человеческой культуры...»

Под письмом стояла характерная, с длинным росчерком, подпись «В. Пудовкин», сделанная тем же простым мягким карандашом. Как ни странно, на пожелтевших от времени листах карандашные строчки не стерлись и не выгорели, полностью сохранив свою первоначальную четкость.

Работая над будущим фильмом, Пудовкин по-прежнему не хотел быть автором сценария. Писатель попросил приехать к нему еще раз для дальнейшей беседы — он все еще колебался, принять ли ему предложение и браться ли за работу, которую уже, в сущности, сделал режиссер. Пудовкин стал уговаривать меня снова поехать вместе с ним.

Но эта встреча так и не состоялась.

Всеволода Илларионовича неожиданно вызвали к руководству студии «Мосфильм» и сообщили, что студия эвакуируется в Алма-Ату. Всем ведущим кинорежиссерам было предложено эвакуироваться вместе со студией. Это были грозные октябрьские дни сорок первого года, когда фашисты подступали к Москве.

Ранним утром, после бессонной, проведенной в редакции ночи я зашла к Пудовкину, чтобы попрощаться с ним. Он стоял, растерянный и подавленный, в разоренной квартире; сквозь забитые фанерой окна пробивался свет серого осеннего утра. Вскоре должна была прийти машина, чтобы отвезти его на вокзал. Мы простились, пообещав писать друг другу.

Я вышла на улицу. Торопливо и озабоченно шагали редкие прохожие. Неожиданно я увидела Давида Федоровича Ойстраха, он остановился, чтобы поговорить со мной. Лицо его, серое в холодном утреннем свете, было серьезным и невеселым. Ойстрах сказал, что его вызвали в филармонию и сообщили, что он, вместе с другими крупными музыкантами, должен сегодня же эвакуироваться из Москвы. Мы попрощались, я торопилась вернуться в редакцию.

По редакционному заданию я должна была поехать в подмосковный поселок, чтобы написать о комиссаре стоявшего там истребительного батальона. Подъезжая к поселку, я увидела, что на картофельном поле жители роют окопы. Закутанные в платки женщины, старики в галошах и ватниках, подростки с посиневшими от холода лицами молча копали землю, старательно выгребая лопатами тяжелые, сырые комья. Ох, никогда, наверное, не забуду я тот день...

Оставшихся в редакции работников перевели на казарменное положение, и я, бросив свою новенькую, полученную перед войной квартиру, которую еще не успела толком обжить, переехала в здание «Известий». Писем от Пудовкина не было долго. Наконец приехавший из Алма-Аты кинооператор привез от него набросанную второпях записку: он писал о своей жизни в Алма-Ате, упоминал о поездке с экспедицией в горы для какой-то съемки. О фильме, который его так волновал, не говорилось ни слова: очевидно, его снова отвлекла другая работа, в важности и срочности которой он был убежден.

В конце декабря сорок первого года из Алма-Аты пришло письмо с неожиданной просьбой. В Москве у Пудовкина осталась сестра Юлия Илларионовна — по его словам, человек душевно незащищенный, не умеющий противостоять трудностям жизни. Он просил меня зайти к сестре и, если я смогу, ей помочь. В конце письма была виноватая приписка: «Вы единственный человек в Москве, к которому я могу обратиться с такой просьбой».

Темнело рано, и, когда я вышла из редакции, на улицах уже сгущался зимний сумрак. Пока я дошла до дома, где жила Юлия Илларионовна, стало совершенно темно. В руке у меня был маленький карманный фонарик с замазанным синей краской стеклом; слабый, размытый лучик света осветил входную дверь. От нее повеяло тем неживым холодом, который бывает у предметов, давно не знающих прикосновения человеческой руки; на площадке лежала нетронутая пыль, там давно никто не ходил.

Это был старый деревянный дом на углу Гоголевского бульвара, в таких домах обычно бывал второй, так называемый, «черный ход». Я разыскала во дворе этот ход и стала подниматься по темной, скрипящей деревянной лестнице.

Дверь в квартиру оказалась незапертой. Луч фонарика осветил длинный коридор коммунальной квартиры, заставленной всяческой рухлядью; в коридор выходило несколько высоких двустворчатых дверей. Все они были заперты. В квартире витала тишина.

Я остановилась в нерешимости: в какую из этих закрытых, молчащих дверей можно постучать? Когда-то Пудовкин сам жил в этой квартире вместе с матерью и сестрами, здесь прошла его юность... Я стояла, прислушиваясь, но вокруг по-прежнему было тихо. До сих пор не понимаю, каким чутьем угадала я неуловимое дыхание жизни, веющее от одной из дверей; я постучала, мне ответил слабый женский голос.

В комнате было совершенно темно.

Прошло лишь несколько недель после разгрома немецкой армии под Москвой, время было трудное, и в военной столице, чтобы сэкономить электроэнергию, надолго выключали свет в целых районах. Мой фонарик осветил угол комнаты: на кровати, прикрытая одеялом, шубой и ковром, лежала женщина и смотрела на меня большими, круглыми, доверчивыми глазами, настолько похожими на глаза ее брата, что я сразу поняла — это и есть Юлия Илларионовна.

В старом доме было печное отопление; чтобы нагреть большую изразцовую печь, требовалось много дров, достать которые в те дни было невозможно. В комнате стоял ледяной холод — мне показалось, что там было еще холодней, чем на улице. Я объяснила, кто я и зачем пришла. Мне уже было ясно: первое, что нужно сделать,— это помочь обогреть эту комнату.

В подсобном цехе одной из московских фабрик выпускали крошечные железные печурки под названием «Пчелка». Эту «Пчелку» можно было топить чем угодно: щепками, старыми посылочными ящиками, картонными коробками, даже бумагой — она моментально нагревалась, раскалялась докрасна и распространяла блаженное тепло. Везя на саночках «Пчелку» и легкие коленчатые трубы, я снова пришла к тому же промерзшему дому. Юлия Илларионовна встретила меня сияя, она взяла из моих рук печурку и прижала ее к груди, как драгоценность. Многое тогда зависело в нашей жизни от таких простейших, вовремя обретенных подспорий, какой была эта крошечная «Пчелка»...

Прошел год или, быть может, больше, и Пудовкина вместе с Эйзенштейном вызвали на

несколько дней из Алма-Аты в Москву для участия в какой-то конференции. Мы встретились, Пудовкин с увлечением рассказывал о работе над фильмом «Во имя Родины» по пьесе Константина Симонова «Русские люди». У него был редкостный дар радоваться чужому дарованию. Он с восторгом рассказывал о личном обаянии Константина Михайловича, о его таланте, умении проникнуть в психологию героя, о близкой ему, как режиссеру, широте, с какой писатель умел охватить тему, когда события как бы вбирали в себя множество людей с их разнообразными судьбами. «Какой это замечательный человек!» — закричал он, радуясь, что есть на свете такие люди. Потом лицо его помрачнело, он сразу потускнел и стал жаловаться на трудности в работе.

У студии «Мосфильм» в Алма-Ате не было павильона, она размещалась во Дворце культуры. Студия не могла обеспечить группу ни материалами, ни техникой, необходимыми для съемок фильма на военную тематику. Среди участников фильма не было людей, бывавших на фронте; о полях сражений они знали только по рассказам и по газетным статьям военных корреспондентов. И тем не менее позже Симонов рассказывал, что, когда он, приехав в Алма-Ату, увидел отснятый материал, он был поражен той силой и правдивостью, с какой в фильме был показан бой. Рукопашная схватка, какой ее показал режиссер, была как бы возведена до вершин символа того яростного и высокого напряжения, с каким велась борьба с врагом на всем огромном фронте войны.

Фильм, когда он вышел на экран, приняли по-разному, отношение к нему было неоднозначным: он вызвал и похвалу, и резкую критику. Ох, эти дни, когда художник расстается с работой, в которую вложил всю свою душу,— какую тревогу он испытывает за свое создание, какую боль от каждого резкого слова... Этот фильм был Пудовкину по-особому дорог. Он жил и работал тогда в тыловом городе, далеко от войны, от грохота орудий; мне кажется, что этот фильм был для него сопричастием к великой народной борьбе с врагом.

Рассказывая о работе над фильмом, Пудовкин назвал одного из персонажей — немецкого генерала. Роль эту он расширил, написал для нее свой текст и, как он пояснил мне, решил сам сыграть немецкого генерала. Он послал текст Симонову, боясь, что писатель будет возражать против дополнений, сделанных в сценарии, но Симонову текст и все, что задумал Пудовкин, очень понравилось.

Пока Всеволод Илларионович, как всегда увлеченно, рассказывал о задуманном им образе, что-то откликнулось во мне, какое-то воспоминание вспыхнуло и затрепетало, не давая покоя. Наконец, я вспомнила: все, что Пудовкин говорил о фашистском генерале,— педантизм его жестокости, равнодушная, доведенная до бесстрастия машины неумолимость, убежденность в праве грабить и убивать, которую тот старался привить молодому поколению, — все это Пудовкин когда-то хотел вложить в другой свой фильм.

В тот, который он так страстно хотел поставить, но так и не смог осуществить. В тот, о котором говорил в письме к Гриффиту. Раздробленные частицы замысла, так и не соединившиеся в единое целое, продолжали жить в его душе, и я только могла представить, как они толпились там, стремясь вырваться на экран, ища воплощения. Нет, видно, ничто из дорогих художнику замыслов не уходит от него и не умирает... [1]

Эвакуированные предприятия и учреждения возвращались в Москву, прибыла из Алма-Аты и студия «Мосфильм», вместе с ней вернулся и Пудовкин. В картинах, которые он сделал в послевоенные годы, далеко не все полностью его удовлетворяло. Но не об этом я хочу сейчас говорить. Работал он страстно, самоотверженно, вкладывая в каждый фильм всего себя, все силы своего таланта, своей души. Вместе с талантом в его душе жила другая, в равной степени владеющая им сила: чувство долга художника.

Жил он полно, горячо, с увлечением зани-

---

[1] В 1942 году В. Пудовкин совместно с Ю. Таричем поставил по произведениям Б. Брехта фильм «Убийцы выходят на дорогу», в котором отчасти воплотил свой первоначальный замысел. Фильм на экран не вышел. — *Ред.*

мался общественной деятельностью, участвовал в международных конгрессах, выступал на форумах сторонников мира. По своей природе он был не созерцатель, а деятель — и в искусстве, и в живой действительности. Он много ездил за рубеж и необычайно интересно рассказывал о своих поездках: я помню, с каким упоением говорил он о поездке в Индию. Слушая его, я вдруг увидела перед собой, как на экране, статую задумчивого Будды, сидящего, скрестив ноги, на украшенном резьбою троне, увидела знаменитый мавзолей Тадж-Махал в городе Агра, таинственные воды Ганга, слонов, шагающих, раскачивая хоботами, по усаженной пальмами дороге, — и самого Пудовкина, каким он был среди всего этого волшебства.

Во время встреч в Индии ему надевали на шею венки цветов, и я представляла, как стоит он среди окружающих его индийских друзей, среди прекрасных женщин в белых сари, стоит сияющий, с блестящими от радости глазами, а на шее его, спускаясь почти до колен, висит огромный венок из неописуемо ярких, душистых цветов Индии...

Всеволод Пудовкин был полон новых замыслов, мечтал о новой картине, ему всегда казалось, что «главный фильм» еще впереди и он обязательно его сделает. Смеясь, повторял он, применяя к себе, слова Хемингуэя: «Я весь в замыслах, словно в стружках».

Он любил спорт и, как бы ни был занят, старался находить для него время: истово делал каждое утро зарядку, упражнялся на кольцах, висящих в дверях его комнаты, бегал, страстно играл в теннис, увлекался гантелями. Закончив картину «Возвращение Василия Бортникова», он решил ехать отдыхать в Прибалтику, на Рижское взморье, и радовался, рассказывая, как будет бегать по нескончаемо длинному пляжу с бархатистым песком и купаться в свежей, прохладной воде.

Из поездки он не вернулся: сдало сердце.

Он любил говорить, что никогда не чувствовал своего сердца и даже не знает, с какой оно у него стороны.

Но сердце-то это знало.

Григорий Кабалов

Глазами оператора

Лето 1925 года. Кинофабрика «Межрабпом-Русь». Фабрика помещается на Верхней Масловке, дом 65. Дома, как такового, собственно говоря, нет. На большом участке высится кинопавильон с застекленными, подобно оранжерее, стенами и двускатной крышей. Павильон окружают деревья, которые смыкаются с зеленым массивом Петровского парка.

Пройти на фабрику можно и с противоположной стороны участка, через парк. Это доставляет такое же удовольствие, как прогулка в лесу. Идя тропинкой, еще издали можно увидеть блестящие стекла павильона и его крышу среди густых крон деревьев. Территория фабрики огорожена невысоким забором. Вот и калитка, как будто входишь на дачу.

Здание павильона включает в себя одноэтажный флигель с подвалом, окна которого выходят на Масловку. Слева — ворота, а дальше — большая площадка для подсобных работ и натурных съемок.

●

Перед закрытой дверью в операторскую зарядную комнату стоит Пудовкин. Он взволнован, его лицо искажено, руки разведены в стороны.

— Нет, я не могу! — говорит он растерянно и восклицает: — Да этого не может быть!

— Все может быть! — слышится спокойный голос из-за двери.

Пудовкин с силой сжимает кулаки.

— Я не понимаю, — говорит он, съеживаясь и чуть не плача, — что же мы теперь будем делать?

— То, что нужно, то и будем делать, — спокойно отвечает голос. — Снимать будем!

Дверь открывается. Из зарядной с кассетами в руках выходит Анатолий Головня.

— Ты, Всеволод, успокойся, — говорит он Пудовкину, — все будет в порядке.

Из книги «Фильмы и годы», готовящейся для издательства «Искусство».

— Да, конечно, но ты сам подумай — начинать все сначала! Нет, я не могу!

— Лодя, ты все можешь! — говорит Головня серьезно. — Пойдем, снимем еще раз!

Оба направляются в павильон. Там идет съемка фильма «Мать».

В павильоне — квартира Власовых. Стены выглядят как настоящие. Это не гладкие фанерные щиты, оклеенные бумагой, а оштукатуренная алебастром с опилками поверхность с неровной крупнозернистой фактурой. Единственный предмет на стене — часы-ходики. К гире привязан утюг. Свет снизу отбрасывает тень от часов.

Сзади, за съемочным аппаратом, группа зрителей. Кто-то из них обращается к Пудовкину:

— Всеволод Илларионович, а вы не боитесь, что у вас стены пустые?

— Нет, — отвечает Пудовкин, — вначале мы сами опасались, что в комнате пусто будет. Но потом увидели, что кадр не засоряется лишними подробностями, внимание сосредоточено на главном.

Устанавливается помост для съемки сверху. Готовится кадр, когда мать собирает на полу рассыпавшиеся части часов-ходиков. Сгорбленная фигура матери кажется сверху еще более придавленной и угнетенной.

Головня увлечен ракурсами. При съемке каждого кадра он ищет наиболее острую точку зрения аппарата не только справа и слева от объекта съемки, но и снизу и сверху. Головня первый из нас обзавелся штативом с укороченными ножками, а затем и «лягушкой» для съемки снизу. Он восстает против общепринятой пассивной «средней» точки зрения аппарата. Вместе с Пудовкиным он считает, что ракурс должен быть действенным и активным, помогать раскрытию содержания кадра.

Через несколько дней в этой же декорации начинается съемка сцены обыска квартиры Власовых. На первом плане — Вера Барановская. Она стоит на коленях перед подпольем, где спрятана литература. Ее сын (Николай Баталов) хочет броситься к матери, но его крепко держат два шпика. Спокойно смотрит на происходящее рослый жандармский офицер. Рядом с ним полицейский начальник — преображенный Пудовкин, в усиках, подстриженный ежиком, в очках, с тупым выражением лица. Думал ли я, наблюдая за игрой Пудовкина, что вскоре он окажется перед объективом моей камеры?

●

В 1926 году студия «Межрабпом-Русь» запускает в производство фильм «Алкоголь, труд и здоровье». Работа поручена Борису Барнету. Роль больного исполняет Пудовкин.

Готовимся к съемке в павильоне. Небольшой угол с окном изображает жилую комнату. На кровати, в мучительном сне, больной. На стуле, рядом с постелью, свеча. На экране надо передать ночную мглу, свет от свечи, колеблющиеся тени на стенах — тревожную, беспокойную обстановку.

Барнет заглядывает в глазок аппарата. Ему нравятся и кадр, и освещение. На мгновение он задумывается и затем вносит свою поправку — укрепляет на стене лист бумаги, который работает как еще одно световое пятно. Пожалуй, так лучше.

Начинаем съемку. Вначале общий план, затем — крупные. Снимаем руки больного, лицо, опрокинутую посуду, окурки на полу. Больной во власти кошмара. Что-то пугает его, он мечется по постели и прячется за подушку.

Снимаем средние планы. Со свечой в руке больной осторожно передвигается по комнате. Неожиданно для себя он видит свое отражение в зеркале. Больной замер...

Ставлю свет и лучом от прожектора будто ощупываю скульптурное, выразительное лицо Пудовкина. Вот удачное положение прожектора снизу. Нижний свет, отбрасывая тени, будто от свечи, искажает лицо.

— Так держать! Съемка!

Затем надо снять во весь экран глаза. Чтобы снять их так крупно, приходится приспосабливаться — ведь нет таких объективов, в оправе, с двойным растяжением. Выдвигаю обычную штыковую оправу и зажимаю ее на весу с помощью кусочка бумаги. Теперь можно навести на резкость. Отчетливо видны гла-

В. И. Пудовкин. Начало 30-х годов

В. Пудовкин
на съемках фильма
«Возвращение
Василия Бортникова»

В. Пудовкин и М. Пришвин

В. Пудовкин от имени киногруппы «Возвращение Василия Бортникова» принимает переходящее Красное Знамя киностудии «Мосфильм»

Фото П. Боброва. Публикуются впервые

за, но вокруг них лицо залеплено светом. Это отвлекает внимание от глаз. Надо как-то погасить свет на лице. Беру кусок картона и вырезаю в нем продолговатое отверстие по размеру глаз. Ставлю такую маску между лицом актера и светом от линзы. Освещены только глаза. Хорошо! Только не сдвинулся бы кадр. При столь крупном изображении малейшее движение — и все будет испорчено. Пудовкин недвижен. Он замер, не шелохнется и будто не дышит.

— Съемка! — командую и, не дожидаясь указаний режиссера, начинаю вращать ручку.

Барнет рядом. Он говорит что-то Пудовкину. Глядя в лупу сквозь пленку, я вижу глаза актера. Глаза живут...

●

Увлеченный звуковым кино, я разыскал изобретателя оптической звукозаписи инженера и научного работника Павла Григорьевича Тагера. Он оказался сравнительно молодым человеком, моих лет, крепкого сложения, добродушным, не лишенным чувства юмора: «Вы спрашиваете, что делает усилитель в системе микрофон — звукозаписывающее устройство? Он усиливает звук? Нет, он искажает звук. Если бы он только усиливал, это было бы очень хорошо».

В свободное от съемок время я старался чаще бывать у Тагера в его лаборатории во Всесоюзном электротехническом институте (ВЭИ). Вникал в его работу, а впоследствии пропагандировал его систему звукозаписи «Тагефон» в периодической печати, в техническом

Съемочная группа фильма «Простой случай» («Очень хорошо живется): А. Ржешевский, Г. Кабалов, В. Пудовкин

В. Пудовкин в фильме «Алкоголь, труд и здоровье»

бюллетене «Межрабпом-фильма» и в сборнике «Звуковое кино».

Тагер хотел сделать сдвоенный звуковой аппарат, который совмещал бы в одном корпусе киносъемочный и звукозаписывающий механизмы. Это был довольно громоздкий агрегат, заключенный в алюминиевый корпус на штативе, с отдельным блоком питания и усилителем.

Наконец настал момент испытания звукоустановки, и мы, покинув двор ВЭИ, выехали в город. В этой поездке кроме Тагера и его сотрудников участвовали межрабпомовцы: я и режиссер Леонид Оболенский. Звуковое кино настолько увлекло его, что впоследствии он одно время работал звукооператором.

Аппарат «Тагефон» был установлен на грузовике, это позволяло свободно передвигаться по городу и выбирать место, где хорошо видна Москва и одновременно слышен ее голос.

Однако меня не удовлетворяло отсутствие возможности съемки крупных и средних планов: в кинокамере был наглухо закреплен один-единственный объектив.

Неудобным оказался и глазок, в который можно было наблюдать объект сквозь пленку и устанавливать резкость изображения. Для этого надо было прижаться лицом вплотную к алюминиевому корпусу аппарата. Уже когда съемка почти заканчивалась, я почувствовал сильный удар в нос. «Осторожно!» — раздалось запоздалое предупреждение Тагера. Случилась непредвиденная неполадка: на корпусе агрегата замкнулся электрический ток в 400 вольт.

Несмотря на все это, первая звуковая киносъемка на улицах Москвы 2 октября 1929 года была успешно завершена и вошла в историю развития советского звукового кино.

Позже в одном из номеров журнала «Советское кино» я увидел фотографию нашей первой звуковой установки, сделанную в тот день. Внизу была удивившая меня надпись: «На звуковой съемке фильма «Очень хорошо живется».

●

Никогда не думал, что мне посчастливится снимать первый звуковой фильм Пудовкина «Очень хорошо живется».

Несмотря на то, что по особым на то причинам этот фильм не был озвучен и подвергся большим сокращениям, сама попытка Всеволода Илларионовича создать целостное

звуковое кинопроизведение была очень интересна.

Интересной эта работа была и для меня. Появились новые заботы, прежде всего технического характера. Например: для звукового кино был утвержден новый, уменьшенный стандарт изображения, с учетом расположения звуковой дорожки, при сохранении тех же соотношений сторон кадра 3 к 4. Звуковой стандарт предусматривал также увеличенную скорость движения пленки при съемке и проекции: теперь надо было вертеть ручку аппарата со скоростью 24 кадра в секунду. Это было трудно, и для равномерного движения пленки впервые пришлось прибегнуть к услугам электромотора. Дальше — больше. Выяснилось, что при съемке с такой скоростью для освещения в павильоне нельзя пользоваться переменным током, так как пульсирующие периоды горения электрической дуги в осветительном приборе могли совпадать с периодами смены кадров в съемочном аппарате, отчего на экране было бы заметно мигание.

Часто приходилось пользоваться рапид-аппаратом для ускоренной съемки. Вот здесь-то и необходим был мотор для достижения десятикратного увеличения скорости прохождения пленки в съемочном аппарате, чтобы получить во столько же раз замедленное изображение при проекции. Но такого мотора не было. Приходилось прилагать много усилий для того, чтобы с помощью большой рукоятки раскрутить аппарат до нужной скорости. Для различных съемок скорость была разной в зависимости от задания, иногда совсем «незначительной»: 48 кадров в секунду.

Для съемки одного и того же эпизода приходилось чередовать съемку рапид-аппаратами с обычной камерой: в ней был более богатый набор оптики. Зачем Пудовкину нужна была рапид-съемка в звуковом фильме? Чтобы ответить на этот вопрос, сделаем небольшое отступление. Пудовкин был музыкально одаренным человеком с тонко развитым чувством ритма. Он стремился ритмически организовать фильм, подчинить его своему музыкально-поэтическому видению — не только посредством музыкального озвучания, но и через обнаружение музыки в самом ритме «немого» изображения, в его пространственно-временной структуре.

Для того чтобы найти нужные ему ритмы, Пудовкин действовал так же, как и Маяковский, который, «делая стихи», старался предварительно «намычать» их, то есть найти их размер и ритм.

Пудовкин увлекательно рассказывал о том, что он видит в своем будущем фильме, а когда слов не хватало, он пел, представляя происходящее на экране звуками самых разных оттенков: «Та-та-та-таа, то-то-то-ти...» Возникающие при этом образы, их движение, их ритмы и содержание, особенно когда они передавались в торжественных, созвучных Пудовкину «бетховеновских» тонах, становились видимыми, предметными для окружающих и доступными всем.

Задача ускоренной съемки (рапидом) заключалась не в том, чтобы ошеломить зрителя неожиданным эффектом вставного номера, аттракциона или чтобы подробнее рассмотреть происходящее на экране действие в замедленном темпе. Задача была иной. Надо было снимать и монтировать так, чтобы ускоренная съемка органически вливалась в общую мелодию сменяющегося изображения в высокоорганизованном, сложном ритме всего фильма и отдельных его эпизодов, где скорость съемки используется, в частности, для «крупного плана» времени.

●

Вместе с Михаилом Ивановичем Доллером снимаем крупные планы экспериментального эпизода «Рождение жизни».

Основной мотив — сухой песок, жесткость, увядание жизни, жажда, томление... Затем — столкновение сухости и влаги, капли воды переходят в поток, как бы оплодотворяя землю и давая дорогу новому: победа жизни, ее рост, развитие, произрастание, ощущение радости жизни...

Я понимал, что эта тема близка Пудовкину, человеку, любящему жизнь, наполненному жизнью.

Этот эпизод я представлял себе как трехчастную сюиту, насыщенную особой музыкой

звуков. Пудовкин много говорил о них. Музыку должен был писать композитор Лев Книппер, а партитура давно была записана в голове режиссера и воспроизводилась им в характерном «мычании», так что во время съемки я отчетливо слышал и высокие ноты изнывающей от засухи земли, и хлесткие удары оплодотворяющей воды, и особые звуки растущей на экране травы, переходящие в бурный жизнеутверждающий финал.

И как жаль, что эта фантастическая звукоизобразительная киносюита осталась «немой»!

●

В перерывах между съемками в павильоне Пудовкин монтировал материал, снятый в экспедиции. Его монтажная была не на Ленинградском шоссе, а на улице Горького, в доме, где помещалось правление «Межрабпома». Когда я заходил туда, всегда заставал Пудовкина в окружении множества кусков и рулонов пленки, разложенных на монтажном столе, лежащих в корзинах, висящих у него на плечах и вокруг шеи. Это был Пудовкин, увлеченный работой. Мало сказать увлеченный — целиком и полностью захваченный своим делом.

Склейка материала была довольно кропотливой, так как многие куски были короткими, а некоторые даже склеивались поочередно по кадрикам, взятым из двух планов. Затем шли в просмотровый зал. Пудовкину многое нравилось в его работе. Он не скрывал своей радости, когда на экране появлялся мощный впечатляющий взрыв, смонтированный из отдельных кусков нескольких взрывов, снятых с разными скоростями, или когда возникала исключительно динамичная сцена боя, или когда развертывалась в медленном темпе встреча героев в прологе. Конечно, виртуозный пудовкинский монтаж производил сильное впечатление и на меня. Это впечатление усиливалось еще и тем, что, глядя на экран в полной тишине просмотрового зала и зная пудовкинские замыслы в отношении звука, я мысленно слышал фонограмму и предугадывал ее органическую связь с изображением.

Я уверен, что творческое наследие Пудовкина, в том числе и его работа над фильмом «Очень хорошо живется», еще долго будет служить дальнейшему развитию советской кинематографии и оказывать помощь в учебе молодым кинематографистам, талантливым, ищущим и любящим свое искусство.

Публикацию подготовили
М. Волоцкий и Ю. Швырев

Евгения Рогулина

Вспоминая Пудовкина

О Пудовкине если вообще и смею писать, то только пристрастно-восторженно, с благодарностью судьбе за то, что она свела меня с этим поразительным человеком. Собирая по кусочкам дни, проведенные в его творческой лаборатории, сразу отмечаю про себя: странная это штука — память. Может быть, из-за растерянности перед обилием впечатлений, обрушившихся на меня тогда, в 1929—1930 годах, все они, хаотично смешавшись, не желают сейчас, в 1983-м, выстраиваться в стройную цепочку рассказа: так меня пригласили в картину, вот так выглядел тогда «Межрабпомфильм», так шли съемки, так Пудовкин работал с актерами, это он нам говорил на репетициях и т. д.

Поэтому сейчас не столько конкретные факты наводят на ощущения, испытанные пятьдесят лет назад, сколько наоборот — по следам невыветрившихся ощущений «разыскиваются» и полузабытые подробности происшедшего.

В киногруппу «Очень хорошо живется» («Простой случай») с легкой руки Всеволода

Илларионовича Пудовкина и его сорежиссера Михаила Ивановича Доллера я попала, уже имея кое-какое представление о кинематографе, поскольку короткое время училась в Техникуме экранного искусства в Ленинграде. Тогда вообще по всей стране было создано множество всевозможных учебных заведений, некоторые из них просуществовали считанные месяцы. Кажется, именно в этом техникуме тогда учились Фридрих Эрмлер и Илья Трауберг.

Студенткой я снималась в нескольких довольно известных картинах, например, в фильме «Поэт и царь», в котором роль Александра Сергеевича Пушкина играл поразительный актер, ставший впоследствии режиссером, Евгений Червяков, в «Декабристах». Но об участии в этих лентах мне вспоминать, собственно, нечего. К сожалению, режиссеры, ставившие их, в работе с актерами недалеко ушли от практики дореволюционного кино. Суть требований, предъявляемых актеру, сводилась к механическому исполнению заученного текста, к наказам не смотреть в объектив и ни в коем случае не переступать заветных отметок, проведенных мелком оператора на полу съемочной площадки. Хотя в некоторых из этих фильмов и снимались превосходные актеры, все же говорить о том, что им приходилось выполнять сложные требования психологической правды, не приходится. Я уже не говорю о том, что изобразительная сторона этих картин, их монтажное построение были чрезвычайно простыми, если не примитивными. И вдруг — после однообразных фронтальных мизансцен, после равнодушных операторов, относящихся к своей профессии, как к ремеслу, — Пудовкин! Пудовкин с бездной своего творческого азарта, каждую минуту разный, какой-то вечно действующий, вечно изображающий «перпетуум-мобиле», рядом с которым, преображаясь в отсвете его поразительной личности, все как бы превращалось в предмет искусства, и оставалось лишь только это снять...

Пудовкин... В том-то, наверное, и главная сложность, подстерегающая меня в сегодняшних воспоминаниях о нем, что целиком его «показать» я не берусь, да и понимала ли я его тогда целиком? Он был из той редкостной породы людей, с которыми сколько ни общайся, сколько ни пытайся их понять — все равно в них останется где-то на дне, в сердцевине, за неразведанной границей восприятия еще что-то неоткрытое и, наверное, самое главное, важное и значительное.

Но если все-таки попытаться свести воедино мои ощущения от общения с Пудовкиным, то словом, определяющим его подход к жизни и искусству, будет — правда. Другого такого правдолюба, правдоискателя я, пожалуй, больше не встречала никогда. Наверное, главным завоеванием великих первооткрывателей нового советского кинематографа — Эйзенштейна, Довженко, Кулешова и моего учителя Пудовкина — было страстное желание преодолеть косноязычие кинематографа, чтобы научить его говорить правду.

Разумеется, высказаться на языке кино с той мерой правдивости, которую отстаивал Пудовкин, было чрезвычайно трудно. Все превращалось в громоздкие препятствия — нехватка средств, пленки, чрезвычайно низкое ее качество, допотопный уровень кинотехнического оборудования и т. д. и т. п. Но, видимо, столько в нем было заложено этой правды, так умел он аккумулировать в себе жизнь, что именно в те нелегкие годы и были им созданы самые удивительные картины — «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», и что его уроков, преподанных во время съемок «Простого случая», мне, актрисе, хватило на всю жизнь. Теперь я думаю — ведь роль Машеньки, написанная Александром Ржешевским, была не так уж сложна, весьма однопланова, но какой же яркой, многогранной видел ее Пудовкин, если о работе над этой ролью я так часто вспоминала впоследствии!

Как только начался съемочный процесс, как только Пудовкин с головой погрузился в замысел, вся атмосфера съемок, я бы сказала, ионизировалась идеями режиссера. Он беспрестанно, как сочиняют музыку, вырабатывал план еще не снятой картины, проверяя его жизненными ощущениями, импровизируя, изобретая. Как только было решено, что я играю

«Простой случай». Рабочий момент

в фильме Машеньку, иначе, чем Машей или Машенькой, он меня не называл. Все письма его ко мне начинались обращениями к Машеньке, а не к Евгении Рогулиной. О письмах скажу отдельно. Они менее всего были похожи на некую обстоятельную информацию о том, как и чем он живет. Они — продолжение его фильма, он и посылал их мне, наверное, главным образом затем, чтобы не дать моему актерскому самочувствию остынуть, погаснуть. Письмами он хотел заразить, увлечь, чтобы творческий процесс не прекращался ни на минуту.

Попробую перечитать некоторые их строки сейчас, чтобы вспомнить Пудовкина с неистощимо живительной образной силой его таланта, письма-этюды, письма-мистификации, вспышки причудливой фантазии, не покидавшей его даже тогда, когда он рассказывал о самых элементарных, бытовых вещах. (Письма даю с сокращениями.)

«Милая Машенька!

Спешу известить Вас, что получил неожиданно письмо от Евгении Ивановны [1]. Очень милое и вежливое письмо, я даже не ожидал от нее такой безукоризненной тактичности — оказывается, она, несмотря на шапочное знакомство со мною, все-таки меня помнит и даже «уважает», как она сама выразилась в своем хорошем письме, я со своей стороны попросту взволнован ее любезностью. Если и Вы ее встретите (я уверен, что это уже случилось), передайте, что я ее тоже ужасно уважаю и тоже считаю талантливой и обаятельной и еще массу всяких вещей, какие сумеете выдумать получше. Только относительно 100 % передайте и объясните получше (Вы это сумеете, Машенька, понять, а ей надо объяснять), что стопроцентными бывают только покойники, а когда они не померли, то у них, конечно, пары процентов до конца (до 100) не хватает [2]. Может быть, поймет, хотя едва ли, но все-таки попробуйте...

Так я хотел написать письмо к Вам, Машенька. Потом подумал, опечалился и понял, что совершенно ни к чему писать Вам глупости. Их можно рассказывать изредка при подходящих обстоятельствах, не больше двух-трех раз в жизни — и хватит. Вы ведь не Евгения Ивановна и, видимо, не Машенька, а Женя. У Вас много работы и по-настоящему важных

[1] То есть от меня.

[2] Я, если не ошибаюсь, волновалась, что роль получается не на сто процентов замысла.

дел. Вам всегда будет очень плохо, если Вы чего-нибудь не будете как следует понимать. Для того чтобы беспрерывно эквилибрировать в воздухе, не желая ни на минуту становиться на ноги, упирая их в твердую и ощутимую почву, нужно обладать не храбростью, а отчаянностью, не умом, а самоуверенностью, не жизнерадостностью, а восторженностью. Все эти свойства, сваленные в одну неистовую кучу, потрясающе неудобны в общежитии и превращают даже самое (...)[3] расписание в жуткую неразбериху. Это нельзя. Это вредно. Это опасно. Поэтому трижды понятно стремление Жени к ясности и порядку. В ясности и порядке — залог великолепнейших, реальных осуществлений, и в пути к ним либо отчетливые неприятности, которые нужно исправлять и забывать, либо предвкушать, либо удерживать (...)[4] я кланяюсь глубоко сияющими от радости и настоящего уважения глазами и там, совестливо пробравшись через кусты в сторону, сажусь на поломанный, об одном колесе, облупленный рыжий кабриолет без лошади. Я машу рукой, как при отъезде (все равно ведь не видно), и закрываю глаза, дрожа от ожидания. Как он тронется, бедный рыжий одноколесный? Ведь все равно я не открою глаз прежде, чем свист ветра в ушах и ровный звон уносящегося пространства не убедят меня в том, что я единый двигаюсь. Ох, как это замечательно! Когда движешься неимоверно быстро, прежний хаос превращается в изумительный порядок (не порядок, конечно, а гармонию), а любой обычный порядок в ненужный, непригодный хаосишко. Меня одно ужасно и болезненно огорчило. Это слова о пустоте. В душе мне почему-то кажется, что этого-то я не заслужил. Впрочем, не важно. Простите, что все же написал много глупостей — это в последний раз. Кланяйтесь Евгении Ивановне. Крепко поцелуйте на прощание Машеньку. До свидания, Женя.

Уважающий Вас

В. Пудовкин.

P. S. Если вздумаете — отвечайте. Кладу марку, потому что знаю, что покупать их не-когда — обязательно поцелуйте Купера[5], которого очень люблю. Вот уж действительно хороший человек, и как только такие бывают. Если он меня любит немного — горжусь чрезвычайно».

Вот еще одно письмо.

«Милая Машенька!

Вы еще едете в поезде, и письмо не знает как следует, куда ему идти (...) Осторожно проходя по пустынному коридору, увидел в двадцать пятом пустую замочную дырку. Дырка светилась голубовато и очень холодно. Если близко приложить глаз — дует ровно и беспрерывно. Видно серо-голубое неподвижное окно и полоску тусклого блеска на застывшем паркете. Очень тихо. Ночью, вероятно, на этом месте медленно погибают бесполезные лунные лучи и бесшумно играют мыши. Тщетно пытаются стать на голову (у них очень короткие лапы), бегают восьмерками и лежат на спине, закрывши глаза (ведь так лежать им можно только при полной безопасности). Я неторопливо начал пугаться уныния и пустоты и ушел, жалея, что не надел пальто — по-моему, в коридоре тоже дуло. Я совершенно забыл про шкаф! Вы только подумайте, как у них там ночью! Стоит в углу кровать, выпятив кверху живот в постоянной неудобно-услужливой позе (небось, облупленная — без одеяла, без подушки), блестит четырьмя никому не нужными шариками. Диван оперся верхними лапами на согнутые колени, раздался в стороны и спит посапывая — обнимать некого. Стол свесил неподвижно белые свои усы (это я про скатерть) и смотрит на мышей (на что же еще больше смотреть?). Один шкаф, высокий и мечтательный, редко и тихонько вздыхает — поскрипывает — вспоминает, перебирает сказанное — малопонятное, но удивительное. Думает, что в шкафьей его однообразной жизни тоже случаются небольшие чудеса, и от этого колеблется его зеркальная душа и ходят в ней смутные тени (ведь никому же не известно, что делается в зеркале, когда в него не смотришь). Так-то, Машенька! Встретили ли Вы уже Евгению Иванов-

[3] Неразборчиво.
[4] Неразборчиво.

[5] Яков Купер — второй режиссер фильма «Простой случай».

ну? Как она поживает? Как ее самочувствие? (...) Меня очень волнует состояние ее здоровья и аппетита (...) Кланяйтесь ей — скажите, что я ее очень уважаю и преклоняюсь перед твердостью ее принципов. Передайте только это, больше ничего не рассказывайте. О шкафе, пожалуйста, ни слова. Она совершенно этого не стоит и все равно не поймет, а только удивится...»

●

... Повторяю, вспомнить какие-то конкретные указания, услышанные от Пудовкина во время работы над фильмом, мне сейчас чрезвычайно трудно — гораздо резче заострились в памяти некоторые веселые эпизоды, относящиеся ко времени «Простого случая».

Прекрасно запомнился, например, такой эпизод, произошедший в то время, когда работа над фильмом близилась к концу и мне предстояло сыграть ответственнейшую сцену: умирал муж моей Машеньки Василий Ланговой. Съемке, уже не помню почему, предшествовал небольшой перерыв, после которого Пудовкин, внимательно на меня взглянув, сделал мне выговор за то, что я не слежу за собой — располнела. Снимать трагическую сцену из-за этого невозможно. И вот Пудовкин в качестве наказания за мою актерскую недисциплинированность и для того, чтобы подготовить меня к съемкам, приказывает мне три дня ничего не есть и не спать. Выдержать полную диету я, естественно, не смогла и позволяла себе раз в день стакан чаю с бутербродом, но со сном на какое-то время пришлось распрощаться.

Откровенно говоря, этот метод мне, промучившейся без еды и без сна, тогда показался в чем-то жестоким, я не очень понимала, какого результата можно будет достичь таким способом. Потом, за более чем полвека работы в театре, я поняла, что любая, даже самая незаметная роль требует от актера полнейшей самоотдачи, выкладки всех его духовных, да и физических сил. Если актер не перестрадает свою роль, если он не недоспит, не переплачет, не перемучается — роли не будет. Каждой роли должна предшествовать драма внутри твоего актерского и человеческого организма — только тогда и зритель ощутит на себе драматическую силу искусства. Иначе быть не может. Это все я поняла много позже. А тогда я пришла на съемку полуживая, с выцветшим, осунувшимся лицом, смутно отдавая себе отчет в том, что вокруг меня происходит. Какое-то время сцена не давалась, но потом меня вдруг разобрало — глухая усталость внезапно вспыхнула приступом отчаяния: я так разревелась, что никто не мог меня успокоить в течение нескольких часов. Сцена была снята.

Вечером после этого испытания мы с Пудовкиным, Доллером и Григорием Кабаловым, оператором картины, отправились в гости к Пантелеймону Николаевичу Лепешинскому, выдающемуся революционеру, поклоннику творчества Пудовкина; в то время Лепешинский работал директором Исторического музея. По случаю уже не помню какого праздника на столе у Лепешинских были колбаса, вино, шоколад и много других вкусных вещей. Визит был исполнен торжественности — квартира Лепешинского помещалась прямо в Кремле. Мы уселись за праздничный стол, прозвучал тост, я откусила бутерброд и... заснула. Очнулась лишь утром, засветло, когда выяснилось, что все по очереди пытались меня разбудить, но, не в силах этого сделать, уложили меня на кровать — так я и проспала весь вечер...

Этот эпизод интересен, наверное, не столько сам по себе, сколько как доказательство поразительной требовательности Пудовкина к актерам. Дилетантизма, приблизительности, поспешности в творчестве он не терпел никогда. Помню, что во время съемок мне потребовалось стрелять из пулемета «максим». Нас по настоянию Пудовкина повезли в часть, где обучали обращению с оружием.

Изо дня в день Пудовкин уточнял и обогащал свой замысел. Одним из любимейших его методов было обращение к классике. Сейчас в памяти у меня остались имена двух писателей, которых по разным поводам мне советовал тогда читать Пудовкин: Гофман и Чехов. «Повелитель блюх», который вызвал у него восторг поразительной фантазией, — и изящная чеховская «Шуточка», в героине кото-

рой Пудовкину виделось нечто близкое моей простодушной, открытой и бескорыстной Машеньке. А как он любил разыгрывать перед актерами эпизоды из сценария, давая нам сразу несколько вариантов психологического прочтения одной и той же сцены! Уж на что прекрасным рассказчиком и актером был неугомонный Александр Ржешевский, который производил магическое впечатление декламацией знаменитых, ставших притчей во языцех строк своего сценария «Очень хорошо живется» про «замечательного» человека, который шел по «какой-то изумительной столбовой широкой дороге, когда над торжественной, как будто кованой землей пробуждался рассвет», но с Пудовкиным сравниться в мастерстве чтения не мог никто. Я убеждена до сих пор, что, попади Пудовкину в руки даже самый обыкновенный, ничем не выдающийся сценарий — он смог бы его так преподнести любой аудитории, что его непременно приняли бы на «ура» и посоветовали ставить.

Теперь — к самому трудному вопросу: понравился ли тогда нам результат нашего совместного труда — фильм «Простой случай»?

Помню очень хорошо момент завершения работы над картиной, когда наконец-то появилась возможность посмотреть копию. Мнения были разные. Михаилу Кольцову, по мотивам очерка которого был написан сценарий, фильм понравился. Его мнением Пудовкин дорожил. Приходил Мейерхольд, тоже хвалил, хотя впечатление от его выступления у меня осталось нерезкое. Но ощущения победы, триумфа не было. Мне трудно было подобрать слова, чтобы выразить свое первое впечатление о фильме, и я лишь робко спросила Пудовкина: «А не скучно ли это?» Мы не боялись тогда смотреть правде в глаза и, как правило, в кругу единомышленников говорили правду открыто и без обиняков. И Пудовкин, конечно же, понимал, что не принявшие картину во многом были правы. Но были в ней такие эпизоды, подобных которым я за пять десятилетий не видела в кино ни разу — эпизоды гражданской войны, сцена пробуждения природы. «Рождение весны», кажется, не было запланировано сценарием, и Пудовкин его включил в фильм на свой страх и риск.

Для истории кино, думаю, «Простой случай» имел значение не столько как конкретный фильм, сколько как ценнейший опыт, накопленный его создателями в процессе постижения новых возможностей киноязыка. И хотя меня в картине многое не устраивало, я-то знала, о т к у д а это все рождалось и к а к рождалось! Я прекрасно отдавала себе отчет в том, что «Простой случай» не получился таким, каким его задумал Пудовкин, потому что его замысел был чрезмерным, ему хотелось воплотить в фильме все охватившие его тогда творческие идеи, связанные с приходом в кино звука, намерением монтажными средствами выразить на экране прихотливую стилистику сценария Ржешевского. И фильм, как фруктовое дерево, давшее чересчур много плодов и потому не выдержавшее их груза, начал ломаться, рушиться.

Многим фильм активно не понравился. Но всерьез в нем никто тогда не разобрался. Сколько появилось о картине поверхностных фельетончиков, авторы которых не потрудились понять масштаб поисков Пудовкина! Это удручало Пудовкина, хотя, слава богу, он сохранил уверенность в себе, и это привело его к новым блестящим удачам.

Увы, сейчас не вспомнить всего, что наполняло мою жизнь в 1930 году. Теперь я понимаю, что впервые тогда приобщилась к творческой силе истинного мастера, почувствовала, на какую глубину постижения жизни способно искусство. Год этот запомнился мне на всю жизнь. И позже, работая над такими непохожими на роль Машеньки ролями, как, скажем, Комиссар в «Оптимистической трагедии» или Раневская в «Вишневом саде», я вдруг ловила себя на том, что непроизвольно следую давнишним наказам Пудовкина. Пусть хоть сейчас, с таким опозданием, еще раз прозвучат мои слова благодарности этому человеку, горевшему искусством, испепелявшему себя служением сотворенному им самим кинематографу.

Душанбе

Литературная запись П. Шепотинника

В. Егоров

Критерии киноизобразительности — существуют ли они?

От редакции

В рубрике «Лаборатория» мы публикуем статью из архива безвременно ушедшего из жизни автора нашего журнала кинооператора Вячеслава Егорова. В. Егоров сочетал в себе талант оператора-постановщика, содействовавший успеху многих художественных фильмов, поставленных на Киностудии имени М. Горького («Супруги Орловы», «Последняя встреча», «Принцесса на горошине», «Сыщик» и другие), с поистине редкостным даром использовать свой практический опыт в проблемных статьях о пластической культуре экрана.

Напечатанные в свое время на страницах нашего журнала, в теоретических сборниках статьи Егорова «Риск против стандарта», «Изображение-75», «Правда света» и многие другие до сих пор являются наиболее интересными из появившихся в последние годы теоретических исследований, посвященных вопросам освоения искусством кино новых средств кинематографической выразительности. Публикуемая ниже статья «Критерии киноизобразительности — существуют ли они?», на наш взгляд, представит интерес и для специалистов, и для более широкого круга читателей.

Редакция выражает благодарность Е. В. Егорову за предоставление текста статьи для публикации в нашем журнале.

Стоит ли доказывать, что оператор — вторая после режиссера фигура в съемочной группе! И мне хорошо понятна обида, сквозящая во многих выступлениях коллег: оценка — и моральная, и материальная — труда оператора никак не соответствует тому, грубо говоря, возу, который он тянет в процессе создания кинокартины. Но если материальная оценка зависит от инстанций неблизких, то моральное ее выражение прежде всего связано с кинокритикой. Возможно, даже с созданием особой ветви киноведения — киноизобразительной критики.

Необходимость активного постижения теории киноизобразительного мастерства, освещения его проблем кинокритикой, видимо, назрела давно. Сделано в этой области пока очень мало. И вот, как следствие этого,— подавляющее большинство рецензий на фильмы либо обходит операторскую работу торжественным молчанием, либо характеризует ее невразумительно общо.

«Как снят фильм?» — этот вопрос должен интересовать, думается, не только специалистов, но и широкую зрительскую аудиторию. Ответы на этот вопрос в рецензиях и специальных исследованиях окажутся не только оценкой труда операторов и кинохудожников, не только будут способствовать расширению зрительской эрудиции, подъему общей изобразительной культуры, но и станут настоящими аккумуляторами — генераторами даже! — киноизобразительных идей.

Предлагаемые заметки являются попыткой описать круг проблем, связанных с ответом на этот, казалось бы, простой вопрос: как снят фильм?

Традиционный ответ на этот вопрос звучит примерно так: фильм снят хорошо, если оператор нашел образное, адекватное драматургической первооснове решение пластического ряда. Подобная формулировка, «конкретизированная» определениями типа «мизансцена воплощена оператором с совершенством подлинной художественности», совершенно очевидно страдает чрезмерной расплывчатостью. Необходим структурный анализ изображения, что вовсе не грозит отрывом формы от содержания, ибо анализ операторской работы как некой имманентной структуры практически невозможен. По Б. А. Успенскому [1], «семантический уровень исследует отношение описания к описываемой действительности (отношение изображения к изображаемому)», иными словами, исследование операторской работы никак не снимает рассмотрение изображения фильма «как отражения действительности», а включает его в свое описание в качестве необходимого аспекта.

Исходной посылкой при анализе операторской работы представляется положение о двуединой природе киноизображения. Вот что пишет по этому поводу Е. Левин, подробно исследовавший данный вопрос: «Согласно ленинской теории отражения, изображение создается не только для того, чтобы в нем отразился субъект — автор изображения. Изображение постольку объективно, поскольку оно детерминировано объектом. Но оно же субъективно в той мере, в какой эта детерминация опосредована созданием субъекта» [2]. Действительно, с одной стороны, киноизображение — это как бы сама действительность. С. Гинзбург, например, говорит, что изображение конкретно, как конкретны непосредственные визуальные наблюдения [3]. Г. Чахирьян сказал так: «Пластический образ в кино в большей степени, чем образ в каком-либо другом искусстве, способен, согласно знаменитой формуле Чернышевского, представлять жизнь в формах самой жизни» [4].

С другой стороны, киноизображение — результат творческого акта коллектива художников. А «художник — это человек, который дает форму какой-либо сущности», сказал известный американский дизайнер Дж. Нельсон [5].

Заставлю я толпы наивных людей,
Моими глазами рассматривать мир.

Эти строки очень давно, в 1934 году, написал молодой кинооператор М. Кириллов, ставший впоследствии одним из крупнейших мастеров нашей гильдии. И он был глубоко прав: зритель видит на экране мир, далеко не тождественный действительности, а опосредованный личностью авторов фильма. Причем именно оператор в значительной мере делает художественно ощутимым зазор, существующий между реальностью и ее образами, запечатленными на кинопленке.

Анализ видеоряда фильма неминуемо ведет к однобокости, если забыть о диалектической природе киноизображения. Мне кажется, не совсем точен Ю. М. Лотман, утверждая, что «фактически вся история кино как искусства — цепь открытий, имеющих целью изгнание автоматизма из всех звеньев — подлежащих художественному изучению» [6]. Кодаковское изображение гораздо более «автоматично» в плане цвето- и световоспроизведения, чем люмьеровский ролик «Кормление ребенка» с его вопиющей условностью (вспомним горьковскую метафору — «царство теней»). И этот автоматизм, являясь результатом технической эволюции, был настоятельным требованием творческой практики. С другой стороны, достигнув определенных высот в точности воспроизведения яркостного богатства мира, скажем, на черно-белой пленке, художник не довольствовался этим, он снимал на позитивных и звукотехнических пленках с их чудовищным, совершенно «нереалистиче-

[1] Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970, с. 168.
[2] Левин Е. О художественном единстве фильма. М., 1977, с. 21.
[3] См.: Гинзбург С. Очерки теории кино. М., 1974, с. 28—32.
[4] Чахирьян Г. Изобразительный мир экрана. М., 1977, с. 90.
[5] Нельсон Дж. Проблемы дизайна. М., 1971, с. 40.
[6] Лотман Ю. Семиотика кино и проблема киноэстетики. Таллин, 1973, с. 23.

ским» контрастом, стремясь таким образом активизировать выразительные функции изображения. Примерно то же самое мы видим и сейчас, когда кинематограф практически весь стал цветным: операторы ищут путей субъективизации изображения, снимая на пленках, созданных для технических нужд (например, А. Антипенко использовал в фильме «Аленький цветочек» двухслойную цветную пленку), а также возвращаясь к черно-белому негативному материалу («Восхождение», «Двадцать дней без войны»). Одним словом, думается, гораздо точнее было бы говорить о том, что история кино — это цепь открытий, направленных на поддержание антиномии киноизображения — его «безусловности» в репрезентации действительности — и его художественной выразительности в отражении этой самой действительности.

Рассмотрение эволюции практически любого из средств операторской выразительности станет иллюстрацией к предыдущему тезису. Так, например, оптическая промышленность обеспечила операторов объективами, автоматически «субъективизирующими» изображение, — то есть позволяющими получить резко искаженную по сравнению с обычным визуальным опытом картину действительности. Мы помним блестящий эксперимент С. Урусевского со сверхширокоугольной оптикой («Я — Куба»). Существует и гипертелеоптика, настолько спрессовывающая «гармошку» перспективы, что образуются внутрикадровые соотношения объектов, нарушающие наши самые фантастические впечатления от действительности. Тем не менее операторы используют эти сильнодействующие инструменты буквально в гомеопатических дозах, ибо слишком велик риск нарушить баланс функционирования изображения в репрезентативном и художественном рядах.

Несколько иная картина наблюдается в использовании движения камеры.

Б. А. Успенский пишет: «Нередко одна и та же действительность описывается с разных точек зрения, каждая из которых ее неадекватно воспроизводит... при этом различные точки зрения могут взаимно дополнять одна другую, в своей совокупности позволяя читателю получить адекватное представление об описываемом факте»[7]. Движение камеры стало, по сути, реализацией этого положения с одним уточнением: совокупность точек зрения превратилась в совокупность множества — континуум точек зрения. Движение камеры как бы осуществило на более высоком витке стремление древних художников передать реальность с многих точек зрения, что результировалось у них обратной перспективой.

И вот, возникшее как средство, создающее на плоскости иллюзию объемности, стереоскопичности, движение камеры затем стало использоваться для создания эффектов «нереалистических», то есть несоответствующих нашему повседневному опыту — стало инструментом образной трансформации реальности (опять-таки самый яркий пример — творчество С. Урусевского).

Пластика фильма, входя в общую метаструктуру фильма,— сама по себе очень сложно организованная структура, одним из создателей которой является оператор. Находясь в многообразных отношениях (всегда строящихся по принципу обратной связи) с драматургией, режиссером, художниками, актерами, оператор воздействует на пластику фильма с помощью целого арсенала творческо-технических средств. Операторские средства выразительности функционируют с разной степенью активности — как в одном кадре, так и на протяжении всего фильма: изображение «разговаривает» со зрителем контрапунктически сложно — «в реальном киноизображении все его выразительные средства постоянно и направленно взаимодействуют, переходя друг в друга, «обмениваясь» выразительностью»[8].

Здесь важно отметить, что активность использования того или иного выразительного средства зависит не только от указанных чуть выше компонентов, в контакт с которыми оператор вступает при создании фильма, но и является отражением вкусов оператора, его

---

[7] Успенский Б. А. Поэтика композиции, с. 169.
[8] Левин Е. О художественном единстве фильма, с. 37.

зависимости от господствующих взглядов на художественную ценность данного выразительного средства.

Оператор-ремесленник боится обыденности, обычности — начиная с отбора материала, где предпочтение отдается так называемому «киногеничному», «фактурному» материалу (море, туман, закат, дождь, березы, лошади, мотогонки — «киногеничны», профсоюзное собрание, кухня малогабаритной квартиры, проселок, полуденный зной — нет), кончая выбором средств выразительности. Стремясь «поинтереснее», «поновее» снять картину, такой оператор прибегает к «модным» средствам выразительности, «разукрашивая» изображение обостренной перспективой «широкоугольника» и нерезким передним планом телеобъектива. Недоверие к «киногеничности» длинных диалогов ведет к непрерывному использованию крана и чрезмерной подвижности трансфокатора. Особые возможности в плане «разукрашивания» изображения дает движение камеры: общетехническая эволюция сулит здесь практически безграничное поле деятельности.

Самое любопытное, что бесконечность «словаря», которым оперирует кинематограф, дает возможность довольно тонко замаскировать эксплуатацию модного приема, что «разукрашивание» изображения может производиться с большим вкусом, в движении камеры может быть проявлена незаурядная изобретательность. Наконец, активность использования приемов может столь точно следовать драматургической канве (например, подвижная ручка камеры применяется для съемки сцены, насыщенной драматизмом и движением), что рецензенту остается лишь воскликнуть восторженно об «адекватности пластического ряда драматургической основе», об «образности видеоряда» и т. д.

Эклектичность операторского решения фильма, довольно успешно скрывающаяся за единством и целостностью драматургии и образов, создаваемых актерами, мгновенно становится видимой при анализе использования оператором одного из мощнейших средств выразительности — к и н о о с в е щ е н и я.

Проблемы киноосвещения (и теоретические, и взятые в исторической перспективе) могут стать темой отдельного исследования. Коснусь вкратце некоторых аспектов вопроса.

Назначение киноосвещения многофункционально. Помимо выполнения чисто технической — репродукционной — функции, киноосвещение обеспечивает функционирование изображения в репрезентативном и выразительном рядах: с одной стороны, освещение служит углублению впечатления подлинности, реалистичности кинокадра, с другой стороны, с помощью света оператор выражает свое отношение к натуре, событиям, героям [9].

Ф у н к ц и и р е п р е з е н т а ц и и. Операторы всегда стремились к отражению экраном светового богатства мира. Особое пристрастие испытывалось к эффектам ярким, острохарактерным (солнечное и лунное освещение, эффекты зажженной свечи, карманного фонарика, печки-буржуйки). И на протяжении всей истории кино с реалистическими устремлениями операторов в жесточайший конфликт вступала техника — низкая чувствительность пленки, громоздкость осветительной аппаратуры. До сих пор мастерство оператора в определенной мере рассматривается как изобретательность при работе со светом — при создании возможно большего п о д о б и я реальному эффекту оператор обязан обозначить эффект раскладкой теней по контрасту и направлению и избежать при этом грубой фальши. Как показывает практика, добиться этого бывает чрезвычайно трудно. Даже у великого А. Москвина в «Иване Грозном» встречаются кадры, в которых направление света от кинопрожекторов резко противоречит расположению видимых источников света.

Как паллиатив в разрешении конфликта техники и репрезентативной функции киноосвещения возникает методика чрезвычайно ус-

---

[9] Для исследования киноосвещения вполне подходит аналитическая модель, предложенная Б. А. Успенским: содержательная информация, которую несет освещение (характеристики времени экранного действия, погодного состояния), составит семантический уровень; синтаксические функции освещения заключаются в той роли, которую оно играет в композиционном построении кадра, его тональной организации; управление вниманием зрителя с помощью света, влияние на зрительское настроение войдут в прагматические функции освещения

ловного, я бы сказал, «знакового» освещения, которое дает лишь намек на реальный эффект (свет в кадре как бы распадается на две изолированные системы — систему видимого источника и систему «нормального портретного» света). Со временем методика «знакового» освещения не только превращается в штамп, но буквально канонизируется в практике и учебниках.

Как реакция на канон возникает рассеянное освещение, которое, впрочем, тоже скоро переходит в область штампа. Фактически рассеянное освещение — это отказ от освещения, «нулевое» освещение. Оно, конечно, что называется, приятно для глаз, более реалистично, чем «ключевой» свет на актере, стоящем в темном углу комнаты. Но в «чистом» виде рассеянное освещение в павильоне продержалось недолго: видимо, его неинформативность, «дистиллированность» слишком бросались в глаза (светотень, хотя и каноническая, все же много разнообразней). Сейчас методика рассеянного освещения как создание светового «грунта» очень популярна. Через затянутый диффузором потолок комната заливается рассеянным светом, в окно посылаются лучи «солнца» или «луны» — вот и готов эффект. К сожалению, многие операторы и по сей день не замечают, что, резко сократив время на установку и перестановку света, они с помощью этой схемы создают лишь подобие реальной световой атмосферы — подобие нетонкое, схематичное. Схема есть схема, и когда она признается универсальной, используется во всех декорациях, из фильма в фильм, то ее монотонность просто начинает резать глаз.

Выразительная функция. Два измерения, в которых функционирует киноосвещение, являют собой единство противоположностей, и, коль скоро канонизируется «штампованное» освещение в первом аспекте, процесс незамедлительно распространяется и на выразительные функции света. Долгое время «преобразование реальности» с помощью света заключалось практически лишь в «облагораживании» героев положительных и «негативизации» героев отрицательных. Как на голливудских студиях оператор удостаивался наивысших похвал, если у главной актрисы на экране исчезали морщины. Замечательным средством «образной трактовки» отрицательных персонажей считался нижний — «злодейский» — свет, гипертрофированные тени на стенах.

До сих пор в «стандартных» фильмах освещение в применении к декорации, натуре, героям носит опять-таки «украшательское» значение. Словно боясь оказаться незамеченным, оператор-ремесленник «разукрашивает» артистов «контровичком», стены — «бличками» и резкими тенями от жалюзи и оконных переплетов, натуру — закатами и восходами.

Интересно в этой связи сравнить два фильма, посвященных «антиалкогольной теме» — «Улан» и «Беда». Если в первой картине, несмотря на внешние признаки «современного подхода» к освещению (засветки, локальные передержки, осветительные приборы в кадре и т. д.), свет используется очень условно, с явным креном к «украшательству» (оператор даже стены медвытрезвителя «разрисовал» эффектными бличками), то второй фильм являет собой прекрасный пример сбалансированного функционирования киноосвещения в обоих измерениях: световая атмосфера передана молодым оператором А. Лапшовым не только реалистически точно, просто мастерски, но и образно (так тени в вытрезвителе даются оператором настолько непроницаемо-черными, что они смотрятся затягивающей ямой, пугающе-холодящей, как пропасть).

Приведенная выше фраза Г. Чахирьяна о том, что «пластический образ в кино... способен... представлять жизнь в формах самой жизни», слишком оптимистична, если применить ее к освещению (а свет — это тоже «форма самой жизни»). Не будем заблуждаться и брать на себя слишком много: на уровне пластики мы пока лишь о лучших фильмах можем — и то не без оговорок! — говорить словами Н. Г. Чернышевского. Столь уверенное заявление можно сделать, лишь весьма поверхностно глядя на экран: да, актера Х. очень легко узнать, а море плещется, совсем как в прошлом году в Ялте. Но почему в яр-

ко освещенной комнате этот Х. делает вид, что ему ничего не видно из-за темноты и зажигает керосиновую лампу? Почему при этом возникло сразу несколько теней — в том числе и от самой лампы? — словом, необходимо заглянуть поглубже, попытаться разобраться, отвечает ли световая картина на экране нашему реальному опыту, или это всего лишь условность, с которой давно смирились как с неизбежным, «специфическим», «родовым» свойством кинематографа?

●

«Представлять жизнь в формах самой жизни» — это, без сомнения, основная тенденция кинематографа наших дней. Именно в этом направлении используют лучшие операторы свои изобразительные средства. В их картинах мы не видим немотивированного острого ракурса, их композиции отличает раскованность, свобода, отсутствие выстроенности, выпирающей конструкции — кадр словно бы стремится к тому, чтобы стать окном в настоящую реальность. Движение камеры используется уверенно, ненавязчиво, как средство достижения эффекта объемности изображения [10]. Главной чертой лучших картин стала правда света.

Но не приведет ли эта тенденция к тому, что скоро, да простится мне самоцитирование, «художественно ощутимый зазор» между реальностью и ее экранным отражением станет нулевым? Разумеется, такой вывод был бы антидиалектичным и неизбежно вел бы к потере кинематографом статуса искусства.

«При способности света создавать нужное настроение в снимаемом куске для передачи зрителю атмосферы и тона сцены и действовать на психику зрителя, жизненная логичность света становится отнюдь не важной и не необходимой...» — эти слова маг и чародей киносвета А. Н. Москвин написал еще в 20-х годах. Разумеется, правда света отнюдь не требует буквалистского, педантичного копирования реального светового эффекта. У оператора всегда, даже по изобретению какого-то нового, сверхреалистического способа фиксации действительности («зеркала, снабженного памятью»), останется свобода для самовыражения. И будет эта авторская трактовка реальности варьироваться от тонких «искажений» (как те, совершенно не поддающиеся визуальному контролю нарушения перспективы, на которые сознательно шли еще художники Возрождения, добиваясь нужных композиционных акцентов) до самых фантастических трансформаций видимого мира.

«Идея Ипполита Тэна воспроизводить объекты такими, какие они есть, явно стала достоянием прошлого,— пишет З. Кракауэр,— современные реалисты усвоили (или вспомнили) истину, что реальность такова, какой мы ее видим» [11]. И вот мы только-только отрываемся от «академизма» канонов киноосвещения, только-только осваиваем «передвижническую» мастеровитость в точности передачи световой атмосферы, глубины, осязаемости фактур реального мира и тут же с восторгом воспринимаем условность (но и глубокую образность) «сожженного» операторским светом лица героини «Романса о влюбленных». Мы видим, с каким мастерством и тщательностью Леван Пааташвили воссоздает на экране реальную световую атмосферу и... аплодируем экрану, представившему нам женское лицо, потерявшее кожу, губы, глаза. Что делать! — «реальность такова, какой мы ее видим». Видим же мы ее субъективно, а значит — небезусловно. Стало быть, поддержание высокой меры условности — в природе кино как отрасли человеческой деятельности. И находится эта условность в диалектическом динамическом единстве противоположностей с глубоко реалистической природой кинематографа — самого «безусловного» из искусств.

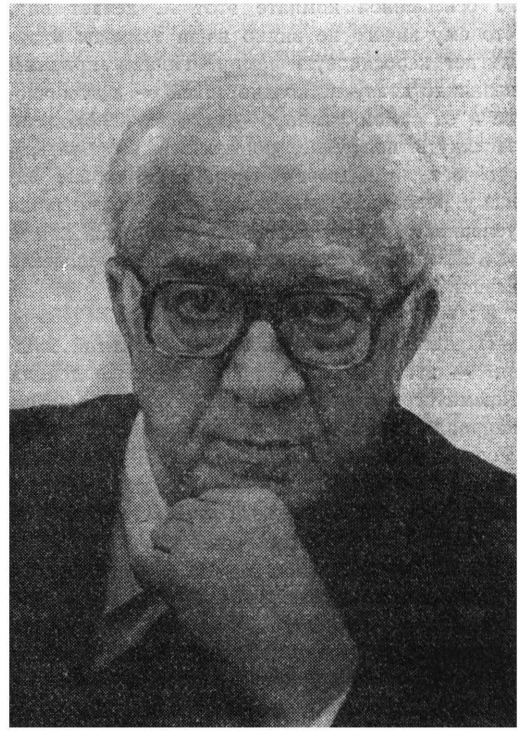
---

[10] Впрочем, один из лучших наших операторов П. Лебешев в каждом из своих фильмов, снятых с Н. Михалковым, острые драматургические мотивы подчеркивает активным движением ручной камеры, которое не производит впечатления «украшательства», ибо глубоко органично всей структуре киноповествования, будучи воедино сращенным с предельно реалистической и художественно обостренной, резко динамичной во времечи световой атмосферой.

[11] Кракауэр З. Природа кино. Реабилитация физической реальности. М., 1974, с. 30

К 75-летию А. В. Романова

Коммунист в сфере искусства



«Коммунист в сфере искусства» — так называется одна из книг Алексея Владимировича Романова, и каждый, кто с ним работал и работает, подтвердит: эти слова как нельзя лучше, как нельзя полнее характеризуют многостороннюю деятельность крупного журналиста, известного литератора, опытного редактора, страстного партийного публициста, безраздельно связавшего свою жизнь с созиданием и развитием социалистической культуры.

Где бы ни трудился Алексей Владимирович, везде он верен своему внутреннему призванию — призванию партийного работника. Он умеет привлекать к делу талантливых, энергичных, инициативных людей и воодушевлять их. У Алексея Владимировича особый дар — дар доверия и требовательности. И это требовательное доверие создает ту живительную и деловую атмосферу, без которой немыслим успех любого серьезного начинания.

В 60-е годы Алексей Владимирович Романов был назначен председателем созданного тогда Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР. Киноискусство стало прочной привязанностью Алексея Владимировича, скажем больше — его любовью. Об этом говорят его книги «Киноискусство и современность», «Нравственный идеал в советском киноискусстве», «Немеркнущий экран» и другие, его статьи в «Искусстве кино» — он давний и постоянный автор нашего журнала. Чувство партийного долга, организаторский дар, глубокое знание вопросов творчества, умение видеть взаимосвязь всех сторон художественного и производственного процессов — все это коммунист Романов целиком отдал ответственной и сложной работе по совершенствованию кинодела в стране.

Вот уже более десяти лет возглавляет Алексей Владимирович Романов газету ЦК КПСС «Советская культура». В многочисленных публикациях газеты, посвященных киноискусству, мы без труда узнаем школу ее главного редактора — школу коммунистической идейности, партийной принципиальности, высокой гражданственности, зрелого профессионализма и чувства ответственности за общее дело.

Поздравляя Алексея Владимировича Романова со славным юбилеем, мы от всей души желаем ему доброго здоровья и новых творческих успехов.

А. Медведев,
Н. Игнатьева,
М. Сулькин,
Н. Савицкий,
В. Синельников,
М. Нечаева

Г. Масловский

История одной теории

Речь пойдет о «теории остранения» В. Б. Шкловского, и здесь будет даже не одна ее история, а четыре, хотя и кратко изложенные.

Происхождение этой теории — литературоведческое, но она имеет непосредственное отношение и к истории киноискусства, и к актуальным его проблемам. Потому пусть читатель кинематографического журнала не будет в недоумении, что кино здесь появится не на первых страницах.

1. История терминов

Около семидесяти лет назад молодой ученик знаменитого лингвиста Бодуэна де Куртенэ Виктор Шкловский (тогда еще никому не ведомый), один из основателей Общества по изучению поэтического языка (в то время еще не получившего всемирной славы), опубликовал в первом сборнике Опояза статью под названием «Искусство как прием». В ней вводилось новое для литературоведения понятие, определявшее явление, которое молодой исследователь вывел из рассмотрения обширного литературного материала, но прежде всего творчества Л. Н. Толстого. По наблюдению Шкловского, Толстой «не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз происшедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах» [1].

Таково, например, описание оперы в «Войне и мире», данное глазами Наташи Ростовой, или Бородинское сражение, переданное через восприятие сугубо штатского Пьера Безухова. Так представлен институт суда в «Воскресении», институт брака в «Крейцеровой сонате», институт собственности в «Холстомере», институт наказания розгами в статье «Стыдно». Предмет, общественное явление, социальный институт при этом представляются в новом, неожиданном, странном ракурсе, «остраняются», по выражению Шкловского.

Такие же, в сущности, приемы остранения можно обнаружить и в произведениях, весьма далеких от творческого метода Толстого. Шкловский показывает это на примерах из «Ночи перед рождеством» Гоголя, «Голода» Гамсуна, «Декамерона» Боккаччо, на многочисленных фольклорных и эротических мотивах.

Во всех этих случаях, доказывает Шкловский, вещь, факт, явление выводятся из привычного, как бы автоматизированного восприятия и предстают перед нами в новом свете, что заставляет нас обратить на них особое внимание, разобраться в их сути, пережить свежее, острое, обновленное их ощущение.

Шкловский назвал открытый им прием «остранением» [2]. «Остранение, — пояснял он в книге «Жили-были», — это показ предмета вне ряда привычного, рассказ о явлении новыми словами, привлеченными из другого круга к нему отношений» [3].

По вине наборщика или корректора, редакторов или автора, точнее же — всех вместе в текст вкралась ошибка: слово «остраннение»

---

[1] Шкловский В. О теории прозы. М. — Л., 1925, с. 12.

[2] О различиях в написании этих слов — «остранение», «остраннение» и других — разговор в дальнейшем.

[3] Шкловский В. Собр. соч. в 3-х т., т. 1. М., 1973, с. 135.

было напечатано с одним «н». Опечатка из досаднейших: она искажала смысл термина — значение «странный», «необыденный», «непривычный» заменялось толкованием «сторонний», «отдаленный», «непричастный».

И хотя из контекста статьи смысл термина был однозначно ясен, как ни странно, в литературе утвердилось ошибочное его написание [4].

Надо сказать, тиражирование и утверждение опечатки произошло не без участия В. Б. Шкловского, или, лучше сказать, он не предпринял необходимых для исправления ошибки действий.

В 20-е годы автор термина активно им оперировал и, следовательно, имел возможность исправить допущенную неточность. Так, в 1921 году в двух выпусках «Сборников по теории поэтического языка» Шкловский опубликовал исследования, продолжающие статью «Искусство как прием»: «Развертывание сюжета» и «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа». В обеих работах он, естественно, употребляет введенный им термин, но напечатан он по-разному: в первой — «остранение», во второй — «остраннение», и оба раза — без всяких оговорок. В 1929 году в издательстве «Круг» вышел сборник Шкловского «О теории прозы», куда была включена и статья «Искусство как прием», перепечатанная «один к одному» — со знакомой нам опечаткой. Но вот в конце сборника помещен «Указатель литературных имен и терминов», где «остраннение» (с двумя «н») фигурирует неоднократно.

Ко времени выхода в свет «Повестей о прозе» Шкловского (1966) в литературоведении уже утвердилось написание этого слова с одним «н», но, употребляя термин, его автор и теперь мог бы оговорить правильное написание.

И только в 1970 году в книге «Тетива. О несходстве сходного» Шкловский, наконец, высказался по поводу допущенной и распространившейся опечатки.

«Существовал старый термин — остранение: его часто печатают через одно «н», хотя слово это происходит от слова «странный», но термин вошел в жизнь... в таком написании.

Но, кроме того, его нередко путают по слуху, говорят «отстранение», значит — отодвигание мира» [5].

И все. Констатировал неточности — и далее продолжает индифферентно, а на самом деле противоречиво [6]:

«Остранение — это удивление миру, его обостренное восприятие» [7]. Удивление и обостренное восприятие разве не противоречат слову, означающему удаленный на какое-то расстояние, отодвинутый от читателя или зрителя мир?

Словно в отместку за равнодушие к точности, названные Шкловским искажения термина пополнились в его трехтомнике еще одним, совсем нелепым: «устранение» [8]!

Наконец, следует сказать, что в книге «Энергия заблуждения» Шкловский авторизировал и «отстранение»: «У меня много созданий, — пишет он, — законных и незаконных; удивительно, живут и те и другие; слова «отстраненный» и «остраненный» — оба написания логичны» [9]. А «остранненный»? Первоначальный термин словно и забыт автором!

Что бы ни стояло за такой позицией — пренебрежение ли точностью (мол, дело не в термине — была бы суть ясна) или род щедрости таланта (дескать, я нашел, придумал, а вы уж пользуйтесь, как хотите), — простая логика требует восстановить соответствие термина его сути. Иначе либо термин употребляется неверно, либо при правильном его применении и пишущий и читающий должны «держать в уме» точный смысл искаженного написания.

Разумеется, мы не можем запретить отныне всем органам прессы и издательствам печатать слово «остраннение» с опечаткой. Но ста-

[4] См., например, «Словарь литературоведческих терминов». М., 1974, с. 253. 442.

[5] Шкловский В. Собр. соч., т. 3, с. 664—665.

[6] 90-летие В. Б. Шкловского уже позади, я пишу не юбилейную статью, и это дает мне известную свободу в эпитетах, которыми здесь и далее охарактеризованы его слова и действия. Это, безусловно, ничуть не умаляет вклада в искусство и искусствознание выдающегося советского писателя и теоретика.

[7] Шкловский В. Собр. соч., т. 3, с. 665.

[8] Там же, с. 389.

[9] Шкловский В. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М., 1981, с. 25.

нем правильно употреблять этот термин хотя бы в пределах данной статьи [10]!

Когда Шкловский пишет, что «остранение» переиначивают на «отстранение» по слуху, он лишь отчасти прав. Здесь в историю вмешивается еще одна ошибка. Когда у нас появились теоретические работы Б. Брехта, то основополагающий для «эпического театра» термин «очуждение» перевели как «отчуждение». Вместо значения «делать чуждым» вещь, поступок героя, социальную ситуацию, то есть в какой-то мере (отнюдь немалой) остранять их, подставлялось значение «отбирать», «лишать», «присваивать» — то есть прямо противоположный смысл.

Ошибку, искажение брехтовской теории заметили уже к концу издания его собрания сочинений, о чем было помещено специальное разъяснение: «В первых томах нашего издания брехтовский термин «Verfremdung» переводился словом «отчуждение». В настоящем томе мы вводим слово «очуждение», считая его более точно соответствующим смыслу употребляемого Брехтом термина» [11]. И как будто действительно какой-то рок неустанно толкает руку наборщика или прикрывает глаза корректора— в этом же томе на странице 50-й вы можете снова встретиться с «отчуждением»!

Видимо, по созвучию с «отчуждением» стали писать и «отстранение». Тем более что термины эти сопоставлялись, связывались, сравнивались.

...История «остраннения» — отнюдь не только скопище опечаток. Это история неполноты смысла, искаженного его понимания, неполноты жизни теории. Как знать, скольких исследователей отпугнули термины «остранение», «отстранение», представляющие художника сторонним наблюдателем, устранившимся от жизни, а его творение холодным, отстраненным от зрителя или читателя. Как знать, может быть, и сама теория скорее и шире уточнилась и обогатилась, если бы получила при рождении формы, адекватные ее сути.

Эта история — пример того, что и в теории единство формы и содержания важно.

2. История авторской самооценки

Статью «Искусство как прием», пожалуй, правильнее следовало бы назвать «Искусство как приемы». Введенный здесь термин «остраннение» и кроющееся за ним понятие, открытое Шкловским, — наиболее популярный в дальнейшей литературе, но не единственный прием, рассмотренный в статье. Здесь говорилось также о параллелизме, упоминалось о торможении, задержке как о приемах сюжетосложения с обещанием подробного их рассмотрения в следующих статьях.

Эти приемы были всего лишь частными случаями проявления одного и того же явления, которое, собственно, и составляло суть открытия молодого ученого. Он попытался сформулировать это явление в той же статье:

«Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание, приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи...» [12].

Здесь противопоставляются «узнавание» и «видение». Узнавание — это наше обычное, бытовое восприятие: мы фиксируем в сознании вещи, события, их отношения, узнаем их, но в большинстве случаев не видим, не рассматриваем, не переживаем, не осмысливаем, то есть фактически не воспринимаем. Задача искусства, по Шкловскому, состоит в том, чтобы вывести предмет, событие, факт из автоматизма восприятия, сосредоточить на них наше внимание, переживания и мысли — создать у читателя «ви́дение».

Этому и служит прием «остраннения». То-

---

[10] Обращаюсь с убедительной просьбой к наборщикам, корректорам и редакторам быть здесь особенно внимательными, ибо, как видно из изложенного и как еще будет показано ниже, над данным термином и близкими к нему довлеет некий «полиграфический рок».
В цитатах, естественно, приводится написание источника.

[11] Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5-ти т., т. 5/1. М., 1965, с. 18.

[12] Шкловский В. О теории прозы, с. 12.

го же достигает художник с помощью ряда приемов сюжетосложения: параллелизма, когда свойства одного предмета или события сопоставляются с чертами другого и тем остраняются, выбиваются из привычного их восприятия; торможения, когда художник намеренно задерживает развитие действия, сосредоточивая внимание читателя на самом его ходе, на отдельных его этапах, на ускользающих от автоматического восприятия чертах и свойствах; задержек сюжета, когда автор с помощью отступлений или введения материала иного ряда (документов, к примеру) опять же преобразует накатанную дорогу привычного отношения к событиям и вещам. Как писал Шкловский несколько позднее, «кривая дорога, дорога, на которой нога чувствует камни, дорога, возвращающаяся назад, — дорога искусства» [13]. Или, как он писал уже в 1940 году, «новое отношение к предмету, которое сводится к тому, что предмет становится более ощутимым, и есть та искусственность, которая, по нашему мнению, создает искусство» [14].

Обнаружив на довольно широком материале действие открытого им приема, молодой исследователь решил, что у него в руках — ключ ко всем литературоведческим и эстетическим проблемам, и поспешил объявить, что затрудненная форма — это и есть цель искусства, а если так, то дело может и должно быть отныне сведено к обнаружению приемов остраннения и торможения: «...я попробую доказать, что душа литературного произведения есть нечто [15] иное, как его строй, его форма. Или, употребляя мою формулу: «Содержание (душа сюда же) произведения равно сумме его стилистических приемов» [16].

Если содержание есть лишь «сумма приемов», а «воспринимательный процесс самоцелен», если искусство — всего лишь «способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно» [17], — тогда остается только шаг до провозглашения независимости искусства от жизни. И Шкловский этот шаг сделал.

«Искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города» [18], — заявил он.

Этот манифестально выраженный лозунг был опубликован в газете, возглавляемой футуристами, — то есть за пределами опоязовской печати и как бы вне исследований, посвященных теории остраннения. И тем не менее, в сущности, связь с «формальной школой» и с авторским пониманием собственной теории была.

Заявление Шкловского вызвало и естественный протест, и огульную критику. В этом гуле потонула с порога отринутая теория остраннения, сильные шквалы потрепали и «формальную школу».

Шкловский вспоминает: «Я спорил тогда о цвете флага, не понимая, что флаг этот уже определял искусство. Виноват я один, потому что все остальные работники Опояза... были целиком с Октябрьской революцией, — и добавляет: — Но не надо, даже говоря о себе самом, сохранять одни только ошибки человека, который ошибался, но умеет мыслить» [19]

Осмыслению ошибок «формальной школы» и своих собственных Шкловский посвятил немало страниц.

«У формалистов, — пишет он в «Повестях о прозе» — мир оказывался неподвижным, а литературные формы представлялись как бы однократно и навсегда созданными и лишь сменяющимися, как моды...

У формалистов различного рода история искусств трактовалась как смена бессодержательных форм, которые повторялись, как комбинация выкидываемых случаем костей с различными знаками на гранях» [20].

И еще: «...если положить все повторения рядом, если их квалифицировать, выписав на карточки, то будем тщетно раскладывать из них пасьянсы.

---

[13] Шкловский В. О теории прозы, с. 21.
[14] Шкловский В. Собр. соч., т. 3, с. 82.
[15] Видимо, имелось в виду «не что», и здесь — очередная опечатка.
[16] Шкловский В. Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля». Л., 1921, с. 8.
[17] Шкловский В. О теории прозы, с. 12.
[18] Шкловский В. Коммунизм и футуризм. — «Искусство коммуны». М., 1919, 30 марта.
[19] Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1959, с. 8.
[20] Шкловский В. Собр. соч., т. 3, с. 439.

Обманчиво будет впечатление, что искусство — это сочетание не нами созданных элементов, что оно само своеобразная колода карт, которые раскладываются по определенным, условным законам игры»[21].

Но осмысление прошлых ошибок вовсе не означает для Шкловского простого отказа. Не напрасно последнюю из пока что вышедших книг он назвал «Энергия заблуждения»: «...энергия заблуждения, энергия проб, попыток, энергия исследования...»[22] — пояснил он взятые из письма Л. Толстого слова, ставшие заголовком. И не напрасно Толстой и Гоголь, Боккаччо и Сервантес — авторы, на исследовании творчества которых выводилась теория остранения — станут непременными героями всех его главных теоретических книг: Шкловский вновь и вновь возвращается к уже, кажется, изученному им материалу, чтобы осмыслить его заново. И так же не случайно все эти книги — даже сугубо теоретические — непременно автобиографичны, Шкловскому необходимо постоянно возвращаться к старому опыту, чтобы идти дальше: «Преодолевая прошлое, мы идем вперед, сознавая разницу между намерением и выполнением»[23].

Долгие годы, десятилетия термины теории остранения не встречаются на страницах книг Шкловского: он вернулся к ним только в работах последнего периода. Тем не менее его книги о Толстом, Достоевском, Маяковском, статьи о литературе и кино характерны пристальным вниманием к способу ведения рассказа, к сюжетосложению, к сопряжению отдаленных родов материала, к природе образности, к специфике воздействия.

«Жалко книг не написанных, а только законспектированных, — говорит он в книге «Жили-были». — Но жизнь была с пропусками, которые приходится нагонять. Мы многого не дописали, многое написали неверно, от многого неверно отказались. Сейчас я думаю, прочитав мнение Шоу о Толстом и статьи Брехта о драматургии, что мысли мои об остранении, в частности, в приложении к Толстому, были правильны, но неправильно обобщены»[24].

В «Тетиве» Шкловский размышляет о том, как уходит и возвращается старый опыт:

«...Не надо возвращаться на старые следы. Но надо пользоваться старым опытом, так, чтобы мелкие наблюдения укреплялись, обобщались.

Не надо возвращаться к началу нашего века, не надо вздыхать о том, что существовал Опояз, что мы издавали сборники по теории поэтического языка — «Поэтику». Те следы есть, но не по ним пойдем вперед»[25].

Шкловский снова и снова оглядывается на свой прежний след, но пойти по нему вновь уже невозможно, как нельзя дважды войти в одну и ту же реку. И тем не менее существует профессия лоцмана, основанная именно на знании старых следов, по которым проложен фарватер. С годами фарватер меняется, потому что меняется река, и по старым следам пройти уже невозможно, но законы судоходства стабильны, однородны — и это главное.

«Если говорить о главном, — пишет Шкловский о временах Опояза, — мы видели, что существуют однородности законов, оформляющих произведение»[26].

С этой точки зрения он трезво оценивает теперь и свою давнюю теорию:

«Я давно опрометчиво сказал, что произведение является «суммой приемов».

Это было сказано так давно, что помню только опровержение. Теперь думаю, что литература является системой систем; кажется, различие между мною и людьми, которые работают сейчас, состоит в том, что я думаю, что системы эти в искусстве в основном вскрывают противоречие в явлениях. Само явление, вне искусства существующее, познается методом исследования противоречий разного рода, а в искусстве — главным образом противоречивым применением сталкивания структур»[27].

Нет, Шкловский ошибается: между его теперешними воззрениями и взглядами «людей, ра-

---

[21] Шкловский В. Собр. соч., т. 3, с. 445.
[22] Шкловский В. Энергия заблуждения. Книга о сюжете, с. 33.
[23] Там же, с. 33.
[24] Шкловский В. Собр. соч., т. 1, с. 135.
[25] Шкловский В. Собр. соч., т. 3, с. 667.
[26] Там же.
[27] Там же, с. 666.

ботающих сейчас», различия нет, если не считать немногих уже теоретиков, упрямо идущих в след «формальной школы».

Не сумма приемов, но взаимодействие (в том числе и столкновение) систем — современное понимание структуры художественного произведения. Оно, однако, не отринуло прошлого опыта, а лишь переосмыслило.

История теории остранения показательна в смысле движения времени: как ощущает его художник и теоретик, как умеет извлечь энергию заблуждения:

«Иду вперед...

Меня на Западе упрекают в измене самому себе и принимают мое наследство.

Я должен стоять прямо, но так стоит только колос, из которого вытекло зерно, должен стоять на одном месте, как стоит кол, вбитый в землю. Не менять своей позиции, как скелет в могиле.

А я хочу изменяться, потому что не устал расти» [28].

3. История метаморфоз

Теория остранения была вполне самостоятельной, «авторской» теорией Шкловского. Тем не менее она родилась в недрах Опояза и, естественно, разделялась (по крайней мере, не оспаривалась) всеми его членами. Хотя, надо сказать, силу закона она в «формальной школе» не приобрела и ранга аксиомы тоже. Об этом можно судить по тому, что термины теории «остранение», «видение», «узнавание», «искусство как прием» не вошли в обиход исследований Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, В. Жирмунского, Б. Томашевского. Однако все они, в той или иной мере, ассимилировали теорию Шкловского, не забывая при случае на него ссылаться.

Отголоски теории остранения явно слышны, например, в тезисе Б. Эйхенбаума: «...ни одна фраза художественного произведения не может быть сама по себе простым «отражением» личных чувств автора, а всегда есть построение и игра» [29]. Терминология, как видим, иная, но «построение» и «прием», «игра» и «остранение» хотя и не синонимы, но по внутренней своей сути — понятия одного порядка. Такую же перекличку с теорией остранения мы найдем и в положении, выдвинутом Ю. Тыняновым: «Своеобразие литературного произведения в приложении конструктивного фактора к материалу, в «оформлении» (т. е. по существу — деформации) материала» [30].

Особенно наглядно проявилась роль теории остранения в подходе «формальной школы» к новому для нее материалу — кино.

Ю. Тынянов ссылается на работу В. Шкловского, которого называет «создателем новой теории сюжета» [31]. Тынянов выделяет при этом два основных положения, выдвинутых Шкловским: «...1) сюжет, как развертывание, и 2) связь приемов сюжетосложения со стилем. Первое, — перенесшее изучение сюжета из плоскости рассмотрения статических мотивов (и их исторического бытования) на то, как снуются мотивы в конструкции целого, — уже дало свои плоды, привилось. Второе — еще не привилось и кажется забытым» [32]. Что касается первого положения, то Тынянов выделяет здесь соотношение фабулы и сюжета, в частности: «Сюжет может быть эксцентричен по отношению к фабуле [33]...

Здесь особую важность приобретает распределение фабульных линий, причем одна линия тормозит другую — и этим самым двигает сюжет» [34].

Идея Шкловского о параллелизме как приеме сюжетосложения, который внешне тормозит развитие действия, а на самом деле мощно стимулирует, толкает движение сюжета, сформулирована Тыняновым как некий вполне бес-

---

[28] Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы, с. 8.

[29] Эйхенбаум Б. О прозе. М., 1969, с. 321.

[30] Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 14.

[31] Тынянов Ю. Об основах кино. — В сб. «Поэтика кино». М.—Л., 1927, с. 76.

[32] Там же, с. 76—77.

[33] Это впервые показано Виктором Шкловским в работах о Стерне и Розанове (прим. Ю. Тынянова). Имеются в виду исследования В. Шкловского, опубликованные в «Сборниках по теории поэтической речи»: «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа» (Л., 1921) и «Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля» (Л., 1921).

[34] Тынянов Ю. Об основах кино, с. 78.

спорный закон. Да он и был ко времени написания статьи Тынянова вполне утвердившимся в поистине всеобщих масштабах, благодаря... кинематографу, и прежде всего американскому, и в наиболее «чистом» виде — в griffитовских картинах. Композиция американских погонь и griffитовских финалов настолько наглядно демонстрировала этот прием сюжетосложения, что он стал казаться прерогативой кинематографического монтажа [35].

Шкловский же обнаружил этот прием на материале, далеко не столь наглядном, зато уходящем своими корнями в глубины литературы и искусства. Кроме того, он теоретически обосновал этот прием до того, как тот утвердился на экране, как бы предвосхитил открытия Griffита.

Здесь дело не в престиже. А в действенности теоретического обоснования, которая в данном случае как раз наглядно проявляется. Открытие Шкловского позволило Ю. Тынянову, Б. Эйхенбауму и самому автору, обратившись к кинематографическому опыту, профессионально оценить его с теоретических позиций. Идеи, высказанные ими в сборнике «Поэтика кино», вместе со статьями С. Эйзенштейна и работами Л. Кулешова обеспечили плодотворное — с обогащением и развитием — использование советским киноискусством открытий, сделанных на Западе, в русском дореволюционном кино, в нашем кинематографе начала 20-х годов. Например, первооткрывательская роль Griffита советскими теоретиками никогда не принижалась, но, благодаря их работам, опыт американского режиссера получил теоретическое обоснование и углубление — и тем самым открывалась возможность не заимствования его, но развития.

На теории Шкловского основывает свою концепцию «фотогении» как специфики кино Б. Эйхенбаум. По его мысли, «искусство живет тем, что вычитается из обихода как не имеющее практического приложения» [36], так «танец строится на движениях, не участвующих в обыкновенной походке» [37]. Отсюда, по Эйхенбауму, «фотогения» кино «заумна», то есть нерациональна, внефабульна, вневербальна: «Мы наблюдаем ее на экране вне всякой связи с сюжетом — в лицах, в предметах, в пейзаже. Мы заново видим вещи и ощущаем их как незнакомые» [38]. Здесь — прямая отсылка к теории остранения, ассимиляция ее в собственной концепции.

Отличие «фотогении» Б. Эйхенбаума от известной теории Деллюка в том, что советский теоретик идет дальше: для него «фотогения» «не в самой «структуре» предмета, а в его подаче на экране. Фотогеничным может быть любой предмет — это вопрос метода и стиля» [39]. Таким образом, Эйхенбаум, как и Тынянов (вспомним второе, забытое, по мнению Тынянова, положение Шкловского в области сюжетосложения), приходит к проблеме стиля как сущностной для кинематографа и его специфики.

Здесь не случайное совпадение, а та общая платформа, которая объединяет Опояз в понимании искусства вообще и в подходе к кино. Ошибки «формальной школы» сегодня известны и ясны. Здоровые ее основы такой очевидностью еще не стали: они не вычисляются по формуле: «Истина есть Опояз минус ошибки «формальной школы», анализ непродуктивен применением действий арифметических, требует более тонкого подхода и учета многих исторических, социальных, даже статистических факторов, повлиявших на то или иное конкретное выражение теоретических позиций.

Того же требует, в частности, и теория остранения. Надо учитывать, что она выводилась в поисках глобальной сущности искусства — любого, всякого, во все времена и у всех народов. Такой нагрузки теория не выдержала и потому квалифицирована в дальнейшем как «сомнительная» и «ошибочная». Но еще в рамках Опояза она была ассимилирована «формалистами» (и Шкловским в том числе) как проблема стиля. Это переключило, переиначило теоретический вопрос остранения. При создании

---

[35] См., например: Пиотровский А. К теории кино-жанров. — В сб. «Поэтика кино», с. 164—165.
[36] Эйхенбаум Б. Проблемы кино-стилистики. — В сб. «Поэтика кино», с. 16.
[37] Там же.
[38] Там же, с. 17.
[39] Там же.

теории он стоял так: остранение — глобальное условие искусства, некий инвариантный ценностный его показатель и одновременно — цель художника, иногда даже неосознанная. В аспекте же стилистическом остранение — «всего лишь» средство художественной выразительности, мера стилистической условности, языковый, коммуникативный прием. Отсюда, как писал Эйхенбаум, «неизменная «условность» искусства, которой не могут преодолеть даже самые крайние и последовательные «натуралисты», поскольку они остаются художниками» [40].

Остранение как средство (отнюдь не инвариантное, а именно чрезвычайно вариативное) выразительности — вот зерно, которое было извлечено В. Шкловским в последующих работах с помощью соратников по Опоязу.

В своей книге «Эйзенштейн» В. Шкловский, процитировав статью «К вопросу о материалистическом подходе к форме» Эйзенштейна, написал: «Должен сознаться, что я в этом абзаце виноват, потому что я ввел это понятие «искусство как прием...» [41]. В «вине» Шкловского, однако, следует разобраться. Придется для этого привести выдержку, на которую он ссылается: «Форма сюжетной обработки содержания — в данном случае впервые примененный прием монтажа сценария (то есть построение его не на основе каких-либо общепринятых драматургических законов, а в изложении содержания приемами, определяющими построение монтажа как такового вообще, например в организации хроникального материала), да и самая правильность установки угла зрения на материал — в данном случае оказались следствием основного формального осознания предложенного материала — основного формально обновляющего «трюка» режиссуры в построении фильмы, определяющегося (исторически) в первую очередь» [42].

Сразу же обращает на себя внимание, что никакого «этого», как пишет Шкловский, понятия «искусство как прием» здесь не фигурирует. Речь идет (пока без разъяснения) о новом, впервые в кино примененном принципе монтажного построения сценария и фильма, о приеме, которым определяется или должен, по мысли молодого режиссера и теоретика, определяться монтаж вообще — игрового фильма или хроники, — о некоем «трюке» режиссуры, который помог оформить материал и представить его в правильном ракурсе. Что же это за принцип, прием, «трюк»? В другой статье, «Метод постановки рабочей фильмы», написанной в том же 1925 году, Эйзенштейн заявил определенно: «Метод постановки всякой фильмы — один. Монтаж аттракционов» [43].

В процитированном же Шкловским абзаце, как и во всей статье «К вопросу о материалистическом подходе к форме», «монтаж аттракционов» не назван, а лишь подразумевается, хотя еще в 1923 году Эйзенштейн изложил эту теорию в статье «Монтаж аттракционов. К постановке «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского в Московском Пролеткульте», опубликованной в журнале «ЛЕФ».

Вообще, если понять Шкловского так, что он берет на себя «вину» за появление теории «монтаж аттракционов» (по всей видимости, именно об этом и идет речь), то можно было бы найти выдержку из работ Эйзенштейна, в которой связь со статьей «Искусство как прием» выглядела бы гораздо убедительней. Например: «...свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной сцепки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект — монтаж аттракционов» [44]. Здесь явно стремление вывести зрителя из автоматизма восприятия, создать «затрудненную форму» путем привлечения внефабульного материала.

Эйзенштейн не признал «вины» или какого-либо участия теории Шкловского в «монтаже аттракционов». Хотя он был знаком с остранением. В выступлении на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в 1935 году Эйзенштейн охаракте-

[40] Эйхенбаум Б. Проблемы кино-стилистики. — В сб. «Поэтика кино», с. 16.
[41] Шкловский В. Эйзенштейн. М., 1976, с. 104.
[42] Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 1. М., 1964, с. 110.
[43] Там же, с. 117.
[44] Эйзенштейн С. Избр. произв., т. 2, с. 271.

зовал эту терию как «весьма сомнительную» [45]. И в «Программе преподавания теории и практики режиссуры», опубликованной в следующем году, остраннению нашлось место: «ошибка формалистов и теория остранения» [46].

С другой стороны, немаловажно и то, что и у В. Шкловского отношение к «монтажу аттракционов» было неоднозначным. Он писал в 1928 году: «Чрезвычайно важна для мировой кинематографии его (Эйзенштейна. — *Г. М.*), им еще не высказанная теория аттракциона, которая не напоминает зрителю об эмоции, а вызывает у него эмоцию» [47]. С одной стороны — «чрезвычайно важна», с другой — «невысказанная»... Но к этому времени теория «монтажа аттракционов» не только была высказана в статьях С. Эйзенштейна, С. Третьякова, К. Шутко, но и развита, дополнена, во многом преобразована на опыте «Стачки», «Броненосца «Потемкин», «Старого и нового», «Октября» в теорию «интеллектуального кино». В книге 1927 года «Их настоящее» Шкловский охарактеризовал теорию Эйзенштейна так: «...путаная, как движение стада, которое тем не менее все целиком идет по верному направлению» [48]. И тут же добавил, разъясняя: «Основное у Эйзенштейна — установка на материал» [49]. На материал? Да нет же, на зрителя: «Основным материалом театра выдвигается зритель» [50], — писал Эйзенштейн, и это были не только слова.

С. М. Эйзенштейн сохранил в своем архиве рукопись неопубликованной статьи В. Шкловского «Стачка» Эйзенштейна и «Багдадский вор». Это скрупулезный перечень «неизобретательного перенесения общих кинематографических мест» [51] и сдержанное признание наличия новых приемов. Таковы же в общем и опубликованные высказывания Шкловского об этой картине, реализовавшей принципы «монтажа аттракционов» [52].

Акцентирую неточности Шкловского в понимании теории «монтаж аттракционов» не для того, чтобы с ним спорить, а чтобы показать: «вина», которую почувствовал В. Шкловский,— реакция последующего осмысления, а во времена рождения и применения эйзенштейновской теории Шкловский не узнал в ней связи с остраннением.

А связь была, как я попытался бегло показать выше. Но именно связь, а не «вина».

Такая же внутренняя связь без труда обнаруживается и при рассмотрении основ теории «эпического театра» Б. Брехта.

Брехт, объясняя, в чем состоит «эффект очуждения» в актерской игре, приводит пример, который вполне мог бы использовать Шкловский в статье «Искусство как прием»: «...стоит поглядеть, как дети играют взрослых! Сколь многое в поведении взрослых оказывается на поверку странным и непонятным!» [53]. Дети, остраняя поведение взрослых, поступают вовсе не бессознательно. Прием у них «работает» примерно так же, как у Толстого, в фольклорной сказке и загадке, во всех тех литературных произведениях, рассматривая которые, Шкловский и вывел способы и цели остраннения. Соответственно и Брехт, призывая учиться у детей «очуждению», мог бы назвать его «эффектом остраннения».

Основы своей теории Б. Брехт часто объясняет точно «по Шкловскому». Например: «Эффект очуждения» состоит в том, что вещь, которую нужно довести до сознания, на которую требуется обратить внимание, из привычной, известной, лежащей перед нашими глазами, превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную... Чтобы знакомое стало познанным, оно должно выйти за пределы незаметного; нужно порвать с привычным представлением о том, будто данная вещь не нуждается в объяснении. Как бы она ни была обычна, скромна, общеизвестна, теперь на ней будет лежать печать необычности» [54].

Знаком ли был Бертольт Брехт с теорией Шкловского, достоверно неизвестно. Некоторые

---

[45] См.: Эйзенштейн С. Избр. произв., т. 2, с. 121.
[46] Там же, с. 147.
[47] Шкловский В. Гамбургский счет. Л., 1928, с. 167.
[48] Шкловский В. За сорок лет. Статьи о кино. М., 1965, с. 82.
[49] Там же.
[50] Эйзенштейн С. Избр. произв., т. 2, с. 270
[51] ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 22, л. 2.
[52] См., например: Шкловский В. За сорок лет. Статьи о кино, с. 36, 37, 74.
[53] Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания, т. 5/2, с. 378.
[54] Там же, с. 113.

исследователи вполне уверенно утверждают, что термин «очуждение» есть не более чем перевод слова «остранение» (с одним «н») на немецкий язык [55].

Думается, это несущественно, если не искать «вину» Шкловского в теории «эпического театра», но искать внутреннюю связь.

Связь же в том, что искусство XX века усиленно и многообразно искало и ищет способов нового, акцентированного, часто даже агрессивного воздействия на читателя и зрителя, и наблюдения В. Шкловского (не важно, в прямой ли, в опосредованной ли форме распространенные) здесь пригодились, проросли идеями и теориями, имеющими мало общего с концепцией искусства как суммы приемов, но внутренне связанными с принципами остраннения. Поэтому их — теории и идеи — можно считать метаморфозами остраннения.

Мысли, высказанные Шкловским в первой четверти века, наряду с другими принципами «формальной школы», вошли в фундамент мощного и неоднородного течения — структурализма. Но метаморфозы остраннения в структурализме настолько сложны, что здесь просто нет возможности проследить их. Во всяком случае, на почве структурализма теория Шкловского родила и мертвые зерна, и вполне здоровые плоды.

В целом же история метаморфоз остраннения — свидетельство жизненности, практичности, полезности теории, способной развиваться, преобразовываться, давать новые побеги.

4. История потенциалов

Как установил живущий большую жизнь В. Шкловский, «прошлое не исчезает. Искусство... движется, используя старый свой словарь, переосмысляя старые структуры...» [56].

Склонный к парадоксальному мышлению, Шкловский, всматриваясь в историю своей теории, мог бы переосмыслить ее словарь и структуру и переформулировать «Искусство как прием» на «Прием как искусство». В самом деле, не выдержав проверки временем как глобальное толкование искусства, теория остраннения оказалась чрезвычайно плодотворной для понимания того, каким способом искусство владеет вниманием читателя и зрителя, ведет его по нужному автору пути, в конечном счете воздействует.

Тезис теории остраннения: «...воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи...» [57] был как бы начерно набросанным эскизом того закона взаимоотношения искусства со зрителем, который наиболее точно сформулировал С. М. Эйзенштейн:

«Произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя» [58].

Теории в искусстве, в отличие от большинства теорий в физике или естествознании, не отменяют одна другую, но уточняют и развивают, так что на разных этапах вдруг обнаруживаются потенциалы, еще имеющиеся в старых концепциях.

«Странные люди» В. Шукшина и остраненность «фантастических» фильмов А. Тарковского, связь с остранением притчи [59], поиски современного кино в области сюжетостроения, использующего параллелизм, торможение, введение разнородного материала [60], — все это, разумеется, не результаты прямого влияния давней теории, но показатели того, что потенциалы в ней есть. А значит, имеется возможность их дальнейшего развития.

В своей последней на сегодняшний день книге «Энергия заблуждения» Шкловский написал о себе: «Человек, который носил имя формалиста так, как в детстве он носил пальто гимназиста, а потом вырос и перешел в другой

---

[55] См.: Тульчинский Г. Л. К упорядочению междисциплинарной терминологии. — В сб. «Психология процессов художественного творчества». Л., 1980, с. 242.
В этой статье содержится краткая история «приключений» термина «остраннение».

[56] Шкловский В. Собр. соч., т. 3, с. 469.

[57] Шкловский В. О теории прозы, с. 12.

[58] Эйзенштейн. С. Избр. произв., т. 2, с. 163.

[59] См. например, высказывания Э. Шенгелая об остраннении в связи с притчей: «Кинопанорама. Советское кино сегодня», вып. 3. М., 1981, с. 290.

[60] См. характерную в этом смысле статью С. И. Юткевича «Ось времени». — «Искусство кино», 1982, № 10—11.

класс»[61]. И здесь же, рядом: «Не анализируйте слово, анализируйте систему слов; не ищите корней, как бы отрывая истину»[62]. Истина заключена в системе, а не в ее части. Остранение пыталось выдать себя за систему и за истину. На самом деле оно было и остается только частью истины и частичным результатом системы искусства. Теория, пройдя через гимназические классы, постигла простую, но нелегко достижимую истину: суть не в отдельных, даже очень продуктивных частях, а в их взаимодействии, в системе. И другую, не менее труднодоступную на практике: разгадать систему нельзя без точного знания ее частей.

Собственно, об этом — история теории остранения.

Финала на сегодняшний день нет: история имеет потенциалы.

Но и сегодня эта теория способна реализовать свои потенциальные возможности. Если хотите, даже выдавать «рецепты» или, скажем мягче, рекомендации.

Художнику: прямой путь в искусстве — не самый эффективный; материал, который ты воспроизводишь, требует не упрощенной, а «затрудненной» формы, остранения: вывода из привычного восприятия; мера остранения — твой, индивидуальный способ видения и отражения; отыщешь эту меру — найдешь свой стиль.

Критику: соотнося произведение искусства с действительностью, мы, в сущности, ищем меру остранения жизненного материала; оценивая произведение, не торопись выносить суждение, не обнаружив тип, свойства и меру «затрудненности» формы, которую применяет художник; выработай в себе понимание системы остранения — это гарантия точной оценки интерпретации художником окружающего мира.

Зрителю: искусство остранением материала, «затруднением» формы добивается обостренного восприятия; это для художника способ передать свое отношение к миру, взволновать зрителя своими чувствами; воспитать в себе чуткость к восприятию остраненного материала — это и означает приобрести высокий художественный вкус.

[61] Шкловский В. Энергия заблуждения. Книга о сюжете, с. 153.
[62] Там же.

Новые книги о кино

Герасимов С. Собр. соч. в 3-х т. М., «Искусство», 1982. т. 1. Киносценарии. 446 с. 25 000 экз. 2 р. 70 к.

Довженко в воспоминаниях современников. Сост. Л. И. Пажитнова, Ю. И. Солнцева. М., «Искусство», 1982. 278 с. 30 000 экз. 1 р. 50 к.

Козинцев Г. М. Собр. соч. в 5-ти т. Л., «Искусство», 1982. т. 1. 558 с. 25 000 экз. 2 р. 80 к.

Маматова Л. К. Многонациональное советское киноискусство. М., «Знание», 1982. 159 с. 40 000 экз. 55 к.

Осетинский О. Взлет. Литературный сценарий. М., «Искусство», 1982. (Библиотека кинодраматургии). 111 с. 30 000 экз. 55 к.

Петров А., Колесникова Н. Диалог о киномузыке. М., «Искусство», 1982. (Творческая лаборатория кинематографиста). 175 с. 25 000 экз. 95 к.

Игорь Таланкин

Магия искусства

Когда я думаю, почему появилась на свет эта книга [1], то прихожу к выводу, что родилась она не из желания поучать или преподать урок, а из внутренней необходимости автора подытожить, осмыслить собственный опыт и поделиться с читателями-зрителями. Может быть, на рождение книги повлиял и педагогический труд Бондарчука. Когда художник начинает заниматься педагогикой, у него появляется естественная потребность привести в систему свой творческий багаж.

Книга С. Бондарчука — не учебник по актерскому мастерству и режиссуре. Это размышления художника, который постоянно находится в авангарде нашего искусства, среди его правофланговых. Рассказывает ли он о своих встречах с Довженко и Росселлини, цитирует ли Станиславского или актера Михаила Чехова, описывает ли занятия со студентами во ВГИКе или съемки «Войны и мира», он излагает свое художественное кредо, обдумывает свой путь, оценивает его, делится своим пониманием смысла искусства и жизни. Единство трех потребностей — ставить фильмы, передавать секреты творчества ученикам, писать о кино — давняя традиция мастеров нашего кинематографа. Вспомним Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, Г. Козинцева, М. Ромма, С. Герасимова и еще многих и многих.

Я не берусь анализировать «Ожидание чуда» как искусствовед. Без сомнения, книга С. Бондарчука, написанная в форме своеобразных очерков и предназначенная самому широкому кругу читателей, заинтересует и исследователей современного советского кино. Для меня же эти страницы, которые я прочитал с огромным интересом, — творческая исповедь Сергея Федоровича Бондарчука — человека и художника. Она глубже раскрыла мне его внутренний мир. Обогатила мое понимание личности этого крупного мастера.

В книге много фотоиллюстраций из архива автора. На одной из фотографий Сергей Федорович, еще очень молодой, снят рядом с человеком с умным и добрым лицом. Меня всегда необыкновенно трогало, как вспоминает С. Бондарчук своего первого учителя, под руководством которого он начинал свой творческий путь в Ростовском театральном училище. Звали этого замечательного актера, режиссера, педагога Алексей Матвеевич Максимов. Кстати, именно от него я и услышал о Бондарчуке.

После окончания режиссерского факультета ГИТИСа я уехал во Львов. В то время Максимов был уже руководителем местного Театра Советской Армии. Меня поразили культура постановки театрального дела, глубина и серьезность этого театра. И заслуга в этом целиком принадлежала Максимову.

Вернувшись в Москву, я поступил на Высшие режиссерские курсы. Это были годы, когда, после периода малокартинья, в связи с увеличением производства фильмов в кинорежиссуру начался прилив молодых сил. Мы все были люди с устоявшимися взглядами, уже профессионально работавшие в искусстве. К нам относились с уважением, на нас возлагались надежды. Все это воодушевляло. Бывший в то время директором «Мосфильма» И. Пырьев обставлял занятия своеобразно: в аудитории для нас стояли маленькие столики и кресла, а для мастеров, читающих лекции, — обыкновенные стулья. Пырьев говорил: «Тем сидеть целый день, а эти приходят на два часа!»

[1] Бондарчук С. Ожидание чуда. М., «Молодая гвардия», 1981. (Ссылки в тексте даются на это издание.)

Замечательное время! Мы имели возможность встречаться со всеми выдающимися кинорежиссерами. Лекции у нас читали А. Довженко, М. Ромм, И. Пырьев, Ю. Райзман, М. Калатозов, С. Юткевич, Л. Трауберг. Из Ленинграда приезжали Ф. Эрмлер и Г. Козинцев. Ведущие режиссеры относились к нам с горячей личной заинтересованностью. Каждый из них считал своим долгом встретиться с нами и рассказать все, что он знает о кинематографе.

На ассистентскую практику я попал в Ленинград, на картину «Шли солдаты». Фильм, надо сказать, получился не очень удачным. Помню, одна из рецензий на него называлась: «Куда и зачем шли солдаты?». Самое значительное, что дала практика, — встреча с Бондарчуком. Он снимался в картине вместе с Ириной Константиновной Скобцевой. Это были молодые супруги, влюбленные друг в друга, светлые, горячие. Их взаимоотношения, которые я наблюдаю уже четверть века, многое объясняют мне в личности Бондарчука. Постоянная человеческая и художественная привязанность говорит о цельности его характера, который у большого художника выявляется и в творчестве.

Сыграв заглавную роль в фильме И. Савченко «Тарас Шевченко», Бондарчук сразу заявил о себе в искусстве, как о личности масштабной, неповторимой. Он снимался у многих ведущих режиссеров — у Ф. Эрмлера, М. Ромма, Ю. Райзмана. Они причастны к его творческому становлению. Но работая с тем или иным режиссером, Бондарчук умел оставаться самим собой, умел выражать и делать то, что присуще только ему. Он очень целеустремлен, и у меня такое ощущение, что он целеустремлен с юности. Он и сам об этом знает. Вот цитата из его книги, из главы «Отвечаю на вопросы»:

«ВОПРОС. Какую человеческую слабость вы менее всего склонны прощать?

ОТВЕТ. Непостоянство. И более всего мелкое непостоянство» (с. 219).

Цельность Бондарчука-художника в том, что все его художественные устремления произрастают из одного корня. Он последователен в творческом развитии. Если посмотреть все, что он наиболее ярко сыграл и поставил, можно увидеть непрерывность его художественного поиска и утверждения в искусстве тех ценностей, которые для него являются главными. Бондарчук не относится к числу художников мечущихся, бросающихся из одной крайности в другую. Это не та река, что сошла с гор, потом где-то на равнине растеклась рукавами, потеряла течение, превратилась в озера, а из озер опять куда-то потекла. Нет, это ровное, последовательное движение по прямой. На меня Бондарчук произвел впечатление мощного потока, который сам себе прокладывает русло — сильно и глубоко. И одновременно — впечатление человека, сооруженного из глыбы гранита. Совершенно справедливо пишет Е. Евтушенко в предисловии к книге: «Бондарчук мог бы быть ученым, руководителем завода, хлеборобом. И везде бы он был крупной личностью, потому что сам его характер крупный» (с. 4—5). Мне рассказывали: когда Бондарчук только появился во ВГИКе (он учился в мастерской С. Герасимова), многие его однокурсники уже тогда звали его по имени-отчеству — Сергей Федорович. В нем есть нечто, заставляющее людей относиться к нему уважительно.

Этот волевой, организованный, очень напористый человек, подчас беспощадный в достижении цели, бывает иногда беззащитен, как ребенок. У него удивительная улыбка — детская. Недаром в своей книге он цитирует Достоевского: «Смехом человек выдает себя полностью. Смех требует прежде всего искренности... Смех — есть самая верная проба души... Вот дети! Смеющийся ребенок — это лучшее из рая...» (с. 163). В картине «Сережа» он блестяще играл рядом с ребенком: все знают, что это невероятно трудно для профессиональных актеров. В Бондарчуке — детская непосредственность рядом с железной волей. Посмотрите, как он назвал свою книгу — «Ожидание чуда». В этом тоже есть что-то детское. А что такое искусство? Это и есть чудо сотворения чего-то нового. Так актерская профессия вся построена на чуде преображения.

«Впечатления детства бесценны для кинопре-

жиссера. Кто ребенком не вслушивался в пение птиц, не впитывал аромат полей и лесов, не переживал утреннего пробуждения природы, тому потом трудно поведать о мире чувств, жизни сердца и ума» (с. 205), — пишет он.

Жажда сотворить чудо — существенная черта человеческого и художнического характера Бондарчука. Эта жажда является основным творческим импульсом в его работе. Неистребимое детство в душе делает Сергея Федоровича человеком, отзывчивым на добро. Проявляется оно в отношении к людям, в умении помочь. Я знаю, с каким доверием и вниманием относится он к молодым — и не только к актерам, которых он непосредственно воспитывает в своей мастерской во ВГИКе. Иногда он ошибается в человеке, но это не останавливает его в заботе о людях.

Я знаю Сергея Федоровича давно, со времени фильма «Сережа». Мы с Георгием Данелия, режиссеры этой картины, были молоды, как и Бондарчук. Но он был уже повсеместно знаменит. И, несмотря на это, чужд менторства. Думая о том далеком времени, я вспоминаю, как доверчиво отнесся к нам Сергей Федорович. Он пришел в наш фильм не как всезнающий мэтр, а как старший, более опытный товарищ. Мы снимали картину в Первом творческом объединении на «Мосфильме», в котором тогда работал Бондарчук (сейчас он руководит этим объединением). Очень хорошо помню, как мы с Данелия дали ему читать сценарий, помню, что говорил Бондарчук по поводу сценария, как он вел себя на ответственном худсовете. Он делал все, чтобы нам не мешали. На первых обсуждениях, когда разбирался литературный сценарий, а потом и режиссерский, выступления Бондарчука всегда были краткими и ясными: «Не мешайте им! Они что-то видят, что-то понимают. Не мешайте им выразить свое понимание и ви́дение!» Такая поддержка человека уважаемого и опытного стоила очень дорого.

Нам было легко с ним работать, потому что он и подсказать мог как-то незаметно. Он предлагал: «А не попробовать ли здесь так?» И если мы спорили, он говорил: «Ну, смотрите сами». Это были прекрасные уроки режиссуры. Общение с ним обогащало и опытом, и глубиной проникновения в материал, и каким-то необыкновенно серьезным отношением к делу, которым мы занимаемся. Это общение переросло в настоящую творческую и человеческую дружбу.

Бондарчук бережно относится к своим коллегам. В книге он много пишет, например, о чуткости по отношению к актерам. С какой теплотой вспоминает он по прошествии стольких лет, скажем, о Людмиле Савельевой, которая играла у него в «Войне и мире»! Об операторах и композиторах, о других своих соратниках, просто о людях, с которыми его сводила жизнь. У него удивительное умение, собирая съемочную группу, создавать в ней атмосферу творческого единомыслия и единодушия. Кого он не любит — это людей равнодушных, холодных. «...Сейчас некоторые говорят «крупняк», «середняк» и «общак», то есть в переводе на русский язык: крупный план, средний и общий. Или «крупешник». Когда слышу это слово или «киношник», меня в дрожь бросает» (с. 58). Это страстный человек. И в утверждении, и в отрицании. Но его оценки всегда очень глубоко увязаны с его верованиями и стремлениями.

Подчас он бывает нетерпим — яростью неприятия того, во что не верит. Не всем это нравится, многих раздражает, но ведь не может яркая личность быть удобоварима для всех. Чем неповторимей человек, тем больше он колюч. А чтобы не изменять своей дороге, отстаивать свои взгляды, необходимо иногда большое мужество. Например, надо иметь смелость, чтобы написать: «Не быть «новатором». Произведение, предназначенное для массового зрителя, должно быть понятно обыкновенному здравомыслящему человеку. А что сейчас делают «новаторы»? Сознательно уходят от простоты и ясности. Только бы не так, как у всех: долой установившиеся традиции, у меня все будет наоборот» (с. 168).

Здесь не все бесспорно. Я, положим, придерживаюсь других взглядов на то, что меня кто-то не поймет. Но в словах Бондарчука есть смелость — в постановке самого вопроса, в самоограничении, в последовательном стрем-

лении к ясности, в том, чтобы сделать свое творчество доступным как можно более широкому кругу людей. И говорит он об этом не потому, что отрицает художественный поиск. Он обладает очень подвижной, очень яркой фантазией, гораздо более мощной и развитой, чем у многих наших режиссеров, которые стараются поразить зрителя своими новациями. Но для Бондарчука, как для художника, в искусстве наиглавнейшая забота — быть понятным. Потому что в своих произведениях он говорит о самом главном — о нравственных человеческих ценностях. Утверждение человеческого достоинства, красоты человека — вот основной императив его творчества.

При этом было бы ошибкой считать, что Бондарчук исповедует какое-то благостное, что ли, понимание человека. Вот что он пишет: «Думаю, что жизнь имеет тенденцию сглаживать углы, уравнивать поверхности. Применительно к людям это неблагоприятная тенденция.

Люди разнообразны. Они должны быть независимы во вкусах и мнениях. Это касается не только художников, но и читателей и зрителей» (с. 132—133).

Отсюда — признание права на различные творческие почерки: «У каждого художника свой путь, и смешно было бы советовать всем идти одной дорогой» (с. 218). Но при всем многообразии должно быть соблюдено одно непременное условие: «Самые сложные пути творчества должны заканчиваться одним — художественным постижением явлений человеческой жизни, которое продолжается в сердце и разуме зрителя, читателя, слушателя» (с. 218).

Художник служит искусству в ожидании чуда — чуда раскрытия души, соприкосновения с тайнами бытия. Мир и человек для него — тайна, но художник — волшебник и маг, а магия искусства способна раскрыть «жизнь человеческого духа».

В Бондарчуке неразрывно связаны человек и художник. Вот как описывает он, например, свое воплощение в роль: «Еще задолго до съемок стараюсь выработать качества, присущие моему герою. Внешняя нескладность и чудачества Пьера стали моими спутниками на эти годы... На смену одной роли приходят другие. Но то, что Пьер Безухов был «выражением добродушия, простоты и скромности», хочется оставить в себе навсегда» (с. 198—199).

Бондарчук не может наполовину заниматься делом, которому посвятил свою жизнь. Я помню, когда он играл отца Сергия в моей картине, то становился фанатичным, жестким, странным человеком, как его герой.

Он всегда пытается — и как режиссер, работая с актером, и сам, как актер — дать заговорить подсознанию, чтобы выразить внутренний мир персонажа: «...большое искусство делается в основном подсознательно и воспринимается оно так же. Совершенное воздействие предполагает вдохновение, когда творит природа, когда творец-актер делает зрителей соучастниками неповторимого процесса — внезапного проникновения в истину» (с. 26). Так Сергей Федорович учит и своих студентов в мастерской ВГИКа, которую он ведет вместе с И. К. Скобцевой. Я знаю это по собственным наблюдениям, так как и сам преподаю в этом институте вот уже двадцать лет. И все же ту часть книги, где он подробно описывает свои занятия со студентами, я читал с огромным интересом. Мне это было тем более интересно, что за плечами у меня театральная школа — актерская и режиссерская. Мне очень близки взгляды Бондарчука на актерскую профессию, — которая зачастую девальвируется, особенно в кинематографии, — близка его приверженность к русской актерской школе, к системе Станиславского. Он не только отлично овладел системой, но и осмыслил ее на базе собственного художественного опыта. Творческий акт не контролируется ни рассудком, ни логикой — это известно. Но подготовить себя к нему можно. И Бондарчук понимает обучение как подготовку актерского аппарата к творческому акту.

Бондарчук не относится к числу художников, которые творят по наитию, хотя обладает богатой интуицией и даром импровизации. Он очень высоко ставит в деле умение. У него ничего не бывает случайным, все глубоко продумано, осмыслено, уложено в определенную

систему. Он не просто высокоодаренный художник, но и мастер, размышляющий о сокровенных тайнах искусства.

Он, как известно, отлично владеет словом. Но для него в искусстве важнее всего не слово, а действие. И не только в искусстве — в жизни. Вот что он пишет об этом: «Слово, не преобразованное в действие, мертво. Кроме рассуждений об искусстве, надо уметь делать это искусство. Мастерство в нашей профессии слагается из простых истин: мировоззрение творца, знание жизни, людей и своей профессии. ...Точно выбрать сценарий... Собрать группу единомышленников... Выбрать актеров. Заразить весь съемочный коллектив своим видением будущего фильма. Снять его на уровне задуманного. И, наконец, умение смонтировать фильм. И конечно же, сдать. Всему этому надо постоянно, всю жизнь учиться» (с. 171—172).

К своей работе Бондарчук относится углубленно-аналитически. Характер у него дотошный: предмет, которым он занимается, старается изучить досконально. Я не много знаю режиссеров, которые бы так обстоятельно прорабатывали материал, готовясь к его воплощению. Причем знания не скапливаются у него бесформенно, он их как-то раскладывает по собственной системе. Жаль, что об этом в книге не сказано. Но зато когда знакомишься с книгой, то ощущаешь: ничего из увиденного, услышанного, прочитанного Бондарчуком им не забыто, не лежит мертвым грузом.

Вот он описывает свою первую встречу с Игорем Савченко на съемочной пробе к фильму «Тарас Шевченко»:

«Со всей добросовестностью, не изменяя, как казалось, чувству правды, я прочел шевченковские стихи из сценария.

И сразу же вызвал резкое замечание режиссера:

— Играете себе в карман...

— Я играю в меру своих чувств.

— Играйте в меру чувств Шевченко! — последовало требование» (с. 68—69). Бондарчук продолжает учиться. Он умеет извлекать пользу из опыта своих коллег.

«Орсон Уэллс в течение двух дней снимался в роли Людовика XVIII в «Ватерлоо». Особенно тщательно я готовился ко второму дню — съемке эпизода отречения: были расставлены королевская гвардия, приближенные, родственники. Приехал Уэллс, загримировался (он сам это делает), посмотрел со стороны на образовавшуюся мизансцену и очень деликатно сказал:

...— Кто это стоит слева и справа?

Говорю, что таков ритуал — приближенные короля провожают.

— А нельзя их убрать?

Можно, думаю, но куда же тогда вся красота моя денется? И все-таки убрали.

И я увидел: идет одинокий, никому не нужный человек. Совсем один идет в пустоту... Вот вам урок режиссуры в чистом виде. Орсон Уэллс сделал единственно точный уход» (с. 170—171).

Я не многих знаю, кто бы так сознательно относился к своей профессии. Когда Бондарчук вспоминает такие случаи (а их в книге немало), видно, что для него важно не только сделать что-то, но и разобраться — как и почему это получилось. Он старается извлекать уроки из всего, в том числе и из просчетов. Все это говорит о его огромной, бешеной внутренней работе, о постоянном состоянии непокоя.

Людей надо судить не по знаниям, а по делам, пишет он. «Можно все знать и ничего не сделать. А для того чтобы что-то сотворить, нужна воля. Воля — это переход от знания к делу. Она необходима любому художнику. Без нее он не может состояться» (с. 169).

Недавно Сергей Федорович закончил новую масштабную картину «Красные колокола». Фильм задуман очень смело, неожиданно, я бы сказал, непривычно для нынешнего кинематографа. Он как бы на качественно новом витке возрождает традиции и опыт раннего советского кино, когда героем фильмов был народ, народные массы. Революция и народ. Неисчерпаемая тема. Вечная тема, подвластная только великим художникам. Это работа невероятной сложности и трудоемкости, но Бондарчук никогда не искал легкой жизни, хотя рано мог почить на лаврах: очень молодым он

Ольга Науменко

Фото С. Иванова

Татьяна Васильева

Евгений Герасимов

Наталья Варлей

Фото Т. Шахвердиев

получил звание народного артиста СССР, за режиссерский дебют был удостоен Ленинской премии, с первых же шагов в искусстве стал признанным авторитетом в мировом кино. Сколько мы знаем случаев, когда на первых успехах все и кончалось. Но Бондарчук непрерывно идет вперед и вперед. В нем есть неутоленность: такое ощущение, что он только сейчас, сегодня начинает по-настоящему делать то, что он хочет... Видимо, он смолоду привык выкладывать свой путь так, чтобы набирать скорость. В книге есть рассуждения об этом: «Что такое слава? Непрерывный ряд усилий. Когда они прерываются, человек успокаивается, почит на лаврах. Слава богу, постоянно ощущаю, что главное мною еще не сделано. С годами требовательность к себе все возрастает, хочется творить лучше и лучше...» (с. 175—176).

Бондарчук жаден к работе, у него бездна замыслов. «Тараса Бульбу» он мечтает экранизировать уже третий десяток лет. Я знаю, что «Степь» Чехова он задумал поставить, еще когда снимался в картине «Сережа». Любить работу — это свойство большого таланта. Сам Сергей Федорович в книге пишет об этом так: «Одни говорили, что жизнь есть борьба, другие — жизнь есть игра. Я придерживаюсь того взгляда, что жизнь — это работа. И чем больше работы, тем интереснее жизнь. Важно лишь, чтобы работа тебе нравилась и чтобы она была необходима людям» (с. 221).

Мы подчас недооцениваем истинный масштаб Бондарчука — человека и художника. Когда я бываю с ним за рубежом, вижу, что значит он там как представитель советского искусства. Бондарчук — художник мирового масштаба, не просто знаменитый актер и режиссер. Он явление мировой культуры, но при этом — художник полностью и глубоко национальный, русский. Он — народный артист. Выражая свой собственный внутренний мир, он раскрывает тем самым и душу народа. Он выражает то, что волнует множество людей. Оставаясь очень русским художником, Бондарчук все соизмеряет в масштабах человечества. Это он проповедует и в книге: «Хочется, чтобы наш кинематограф показывал героев высоких чувств и дел, чтобы это были большие масштабные ленты» (с. 17).

Я уже где-то писал об этом, но хочу еще раз рассказать: однажды мы гуляли с ним за городом, и Бондарчук признался, что не любит лес. Он вырос на юге, в степных краях, с детских лет привык к простору. В картинах Бондарчука всегда много общих планов: это желание увидеть землю в ее бесконечности. Многие наши творцы живут «в лесу», плутают «в трех соснах». А Бондарчуку всегда надо над лесом подняться, заглянуть за далекий горизонт, увидеть в огромном мире человека и в человеке — огромный мир. Вспомните фильм «Судьба человека». Именно потому рассказ М. Шолохова привлек режиссера, что это не просто история жизни конкретного солдата. Через судьбу человека выражены все конфликты середины XX века — в их крайнем столкновении, крайнем напряжении.

...Заканчивая рассказ о своих впечатлениях и воспоминаниях, вызванных книгой, я хочу высказать еще одну мысль. Творчество Бондарчука — это продолжение традиций русской культуры конца прошлого — начала нынешнего века. По своей цельности, по масштабу личности Бондарчук заставляет вспомнить таких гигантов в искусстве, как Шаляпин, Горький... Он из этого племени.

Творения выдающегося художника — чудо. И само явление миру художника-творца — чудо и тайна. И так естественно наше желание постичь, разгадать эту тайну, «ибо тайна сия велика есть, секрет земли».

Владимир Баскаков,
Станислав Ростоцкий,
Армен Медведев

Емкость экрана

Настоящие заметки — не запоздалый отчет о XXIII Международном кинофестивале в Карловых Варах, проходившем в июле минувшего года. Само по себе это событие уже стало принадлежностью истории, запечатлено в газетных и журнальных репортажах, обзорах, занесено в киноведческие справочники.

Напомним совсем коротко основное... Киносмотр под девизом «За благородство во взаимоотношениях между людьми, за вечную дружбу народов!» недавно отметил свое 35-летие. Родился он в курортном местечке Марианске Лазни, куда собрались в 1946 году кинематографисты семи стран. С 1950 года Карловы Вары стали постоянным домом фестиваля, дав ему имя и достойно приняв его славу.

На двадцать третьей встрече в Карловых Варах было официально представлено в конкурсных и информационных секциях 150 фильмов из 46 стран мира. В рамках фестиваля-82 проводились два конкурса: полнометражных игровых фильмов и фильмов-дебютов. Жюри первого конкурса возглавлял старейшина чехословацкой кинематографии профессор Антонин Броусил. В составе жюри от Советского Союза работал директор Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства профессор В. Е. Баскаков. Председателем международного жюри конкурса дебютов был народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий С. И. Ростоцкий. Главные награды XXIII смотра в Карловых Варах получили фильмы «Красные колокола» («Мексика в огне») режиссера С. Бондарчука, представленный мексиканской кинематографией (совместная постановка СССР, Мексики, Италии); «Предупреждение» режиссера Хуана Антонио Бардема, представленный болгарской кинематографией (совместная постановка НРБ, ГДР и СССР); «Помощник» режиссера Заро Загона (ЧССР). На конкурсе дебютантов лучшими признаны были фильмы «Ученик Гербер» (Австрия), «Прощание» (Швеция), «Сегодня пришел новый парень» (ЧССР) и «Портрет жены художника» (СССР).

Премий и дипломов двух жюри, а также общественных организаций социалистической Чехословакии удостоились работы кинематографистов Дании, Франции, Индии, Канады, США, Испании, Алжира, Финляндии, ФРГ, Польши, Кубы. Вспомнить о некоторых из них у нас еще будет повод...

Конечно, сегодня все прошедшее на экране Карловых Вар видится иначе, нежели в те погожие дни над речкой Теплой, в пластиковой тени элегантного и строгого отеля «Термаль», заключившего фестиваль в свои залы, холлы, кафе, переходы. Поостыл, естественно, конкурсный пыл, фильмы, составляющие единую программу, вновь разлетелись по экранам мира, живут теперь каждый особой жизнью, иначе судятся, в другом контексте. Впрочем, так ли это? Не стоит, видно, переоценивать фактор времени, размывшего, пригасившего несколько очертания последнего фестиваля в Карловых Варах. Да, событие отошло в прошлое. Но явление, событием материализованное, не утратило своего значения, своей ценности. А Карлововарский фестиваль в современной культуре — явление серьезного масштаба. Он возник в центре опаленной и обескровленной Европы, на волне рожденных разгромом фашизма надежд, представлений, стремлений. Верность изначально провозглашенному девизу формировала своеобразие это-

Вручение призов фестиваля создателям фильмов «Красные колокола» и «Предупреждение»

го смотра. И совсем не случайно в объеме фестивального экрана, возвышенного над курортной идиллией, издавна сходятся линии развития искусства, лучи намерений, воли, дерзаний мастеров кино из десятков стран.

«Международные киносмотры в Карловых Варах имеют хорошие, многолетние традиции. Они способствуют всестороннему познанию культурных и художественных ценностей национальных кинематографий стран — участниц фестиваля и упрочению благородных отношений между людьми. Они успешно помогают борьбе за мир, свободу и независимость народов, созиданию справедливого социального строя и счастливой жизни людей.

Задача творцов и других работников кино заключается в том, чтобы создавать произведения, обогащающие жизнь и мышление трудящихся, способствовать развитию культуры и художественными средствами прогрессивно и правдиво освещать современные проблемы человечества. Большое киноискусство стоит на стороне справедливой борьбы за социальный прогресс и политическое равноправие, за свободу и справедливый мир. Нет более благородной задачи, чем бороться за осуществление этих идеалов». С таким приветствием и напутствием обратился к участникам XXIII МКФ в Карловых Варах Генеральный Секретарь ЦК КПЧ товарищ Густав Гусак.

Спроецируем эти размышления о предназначении киноискусства на живой опыт крупнейшего фестиваля, вспомним, что здесь, в небольшом городке на западе ЧССР, за тридцать пять лет было показано около 1500 полнометражных художественных фильмов 80 с лишним стран, из которых треть примерно отмечена знаками внимания кинематографической общественности. Нет нужды уточнять, какую именно часть мировой кинопродукции составляет собранная за годы «коллекция» Карловарского фестиваля. Не сама статистика в данном случае внушает уважение. Более всего впечатляет масштаб реализации на фестивальном экране Карловых Вар этической и эстетической сущности кинематографа нашего неспокойного, бурного времени. Кинематографа, со-

пряженного с актуальными запросами и заботами современного общества, кинематографа, воодушевленного социальным, историческим оптимизмом. Фронт наступления такого кинематографа, как показывает каждый новый день, широк и глубоко эшелонирован. Тут нужно обязательно отметить одну из определяющих черт смотра: его незамкнутость в себе, его органическое тяготение ко всему многообразию международного киноопыта. Знаменательна взаимная преемственность кинофестивалей в Карловых Варах, Москве, Ташкенте (так, особая секция последнего смотра «Противоречия современного мира на экране» была в основном сформирована из наиболее приметных произведений «Ташкента-82»), закономерно присутствие на карлововарском экране (в информационной секции) многих фильмов-призеров других крупных кинофестивалей. И надо признать, что эти фильмы, оказавшись в сфере действия по-боевому гуманистического девиза, открывали многоязычной аудитории новые свои черты и свойства. Они и обогащали контекст встречи в Карловых Варах и многое обретали в таком контексте. Неслучайность, особая содержательность того, что удалось увидеть и услышать за тринадцать наполненных до краев дней под фестивальным флагом в Карловых Варах, — вот главное ощущение, которым и хотелось бы поделиться с читателями.

●

Предлагаемые заметки возникли не сразу. Вначале были реплики — обмен первыми впечатлениями. Фестиваль «забирал» каждого из нас постепенно, по мере того как разворачива-

«Красные колокола», режиссер Сергей Бондарчук (СССР, Мексика, Италия)

лась обширная конкурсная программа: 32 фильма из 31 страны и 16 фильмов-дебютов, по одному от страны. Размышления, мнения, рожденные в просмотровом зале «Термаля», прослаивались встречами на пресс-конференциях и приемах, монологами «Вольной трибуны», разрастались и оформлялись в минуты «свободы» от кино. Наконец, настало время обстоятельных бесед, продолжившихся и по возвращении нашем в Москву. Конечно, беседы эти не были стройно спланированы, но в их сумбурном течении обнаружились точки-вехи, которые и позволили теперь систематизировать блокнотные и магнитофонные записи.

Армен Медведев. В. Е. Баскакова и С. И. Ростоцкого я избрал своими «жертвами» не случайно, сознавая, сколь малым будет необходимый для бесед с ними лимит времени. Сам я, подобно многим, был гостем Карловых Вар. Они же, войдя в жюри, фестиваль представляли, на него работали. Это при том, что и Владимиру Евтихиановичу, и Станиславу Иосифовичу довелось повидать немало на «фестивальном веку»: наблюдали они и битвы цветов перед кинозалами, участвовали активно в битвах идей, что разворачивались не раз в респектабельном антураже праздников кино. Поэтому, учитывая их особое на этот раз состояние и положение, показалось уместным спросить, как видится образ современного кинофестиваля в отсветах экрана «Карловых Вар-82».

Владимир Баскаков. Я думаю, Карловарский фестиваль, всем своеобразием ему присущим, олицетворяет сегодня важнейшую тенденцию международной кинематографической жизни, которая отражает, в свою очередь, определенное веление времени. Этот международный фестиваль, первый из родившихся и окрепших в условиях борьбы за социализм, заявил себя как смотр кинематографа общественно ангажированного, как творческое соревнование фильмов, прямо обращенных к политическим, идеологическим, социальным реалиям. История Карловарского фестиваля — история определения водораздела во взглядах на предназначение кинематографа. Традиция, воплощенная в опыте одного из старейших смотров, получила мощное продолжение, подкреплена ныне колоссальным авторитетом московского кинофорума, например, успехом и влиянием многих фестивалей, работающих в социалистических и развивающихся странах. Но вот что особо знаменательно: ведь и те фестивали, что создавались некогда по прямо противоположным принципам, декларируя свою приверженность «высокому» искусству, якобы стоящему над заботами времени, и они трансформировались во многом под влиянием тенденции, выявившейся впервые здесь, на земле социалистической Чехословакии. И сегодня в мировой системе кинофестивалей преобладает концепция смотра, связанного с актуальными общественными интересами. Такие встречи кинематографистов, как

«Предупреждение», режиссер Хуан Антонио Бардем (Болгария, ГДР, СССР)

карлововарские, московские, ташкентские, лейпцигские, привили в международной творческой среде вкус к идеологическим дискуссиям, к коллективным размышлениям о судьбах искусства экрана, о закономерностях связи его с животрепещущими проблемами прошлого, настоящего, грядущего. Посмотрите: сейчас к подобным формам общения делегатов и гостей тяготеет даже такой фестиваль, как Венецианский, долгие годы сберегавший свою репутацию «рафинированно-смокингового». Конечно, упрощать положение дел не стоит. Общественное предназначение кино толкуется устроителями разных фестивалей по-разному, нередко и в свете реакционно-буржуазных воззрений на проблемы искусства и общества. Но это, в конце концов, способствует открытой поляризации сил в мировом киноискусстве, содействует сплочению и мужанию боевого, прогрессивного кино, помогает каждому мастеру, опытному или начинающему, глубже осознать личный выбор, собственный путь.

Армен Медведев. В этой связи вдвойне счастливой кажется идея организаторов XXIII МКФ в Карловых Варах провести на равных с традиционным конкурсом еще и смотр фильмов-дебютов. Когда-то здесь на фестивале существовала обособленная секция для фильмов из развивающихся стран. Но времена изменились.

Сегодня и так называемые молодые кинематографии имеют традиции, числят в своем активе имена и фильмы мирового значения. Так что проведенный в 1982 году конкурс формировался не с оглядкой на стаж кинематографии или возраст режиссера. Дебют рассматривался и как точка отсчета биографии и как своего рода первый итог стремлений кинематографиста.

Станислав Ростоцкий. Первый фильм подчас, как ни один последующий, объясняет личность творца, позволяет понять, зачем он пришел в кино и что будет делать дальше. Суть первого фильма нередко приходится разглядывать сквозь наслоения неумения, профессиональных ошибок... Но первый фильм (в идеале, конечно) — живое средоточие выношенного, продуманного, реализация надежд, мечтаний, убеждений. Ведь среди дебютантов, соревновавшихся в Карловых Варах, не только молодые кинематографисты, но и люди зрелые. Тем более было интересно увидеть, понять, с чем приходят, как начинают в кино сегодня, на рубеже седьмого и восьмого десятилетий нашего века. Правда, не нужно думать так, что конкурс наш подобен был некоему лабораторному, «чистому» опыту, цель которого составить модель нового кинопоколения. За качеством попытки каждого из дебютантов просматривались и культурные традиции его страны, и социальная ситуация, и, наконец, те реальные производственные условия, что достались молодому режиссеру.

Владимир Баскаков. Да, сегодня необходимо не только считаться с условиями, в которых создавался тот или иной фильм, но и стараться эти условия внимательно изучать. В последнее время во всем мире и в Европе особенно заметной стала тенденция демократизации самого процесса кинопроизводства. Такова одна из форм протеста прогрессивно настроенной творческой интеллигенции против засилия киномонополий, в первую очередь — американских.

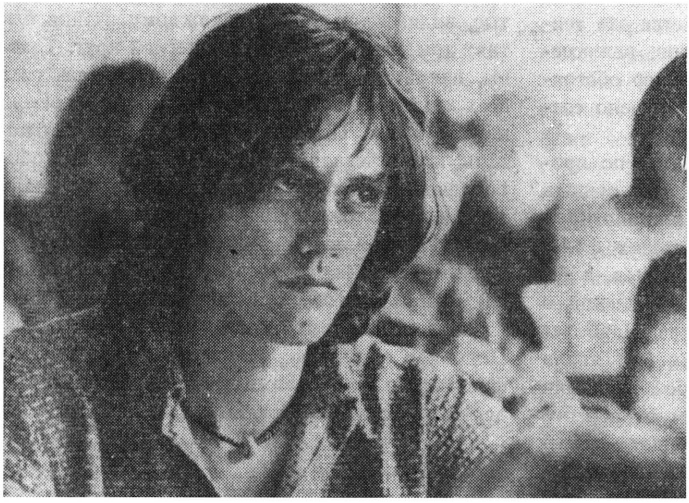
Все чаще приходится встречать фильмы, принадлежащие крохотным студиям, молодежным коллективам, временным (на одну постановку) объединениям. Уровень таких фильмов — разный, иногда они оставляют впечатление любительских произведений. Но многие отмечены талантом, мастерством и, главное, одушевлены силой реализма, привлекают серьезностью и проблемностью содержания.

Примечательно, что именно эти фильмы, получившие, кстати, выход на международный экран благодаря Московскому и Карловарскому кинофестивалям, заставили в последние годы более внимательно приглядываться к кинематографиям стран, ранее неприметных на кинокарте мира, таких, как Дания или Бельгия. Новая волна демократического кинематографа поднялась в ФРГ, в Индии, в Испании, в скандинавских странах. Не боясь преувеличения, эту тенденцию можно назвать одной из самых обнадеживающих в мировом кинематографе.

Армен Медведев. Важно понять, установить, какой общественной энергией питается эта тенденция. Что побуждает литераторов, режиссеров, артистов браться, порой наперекор обстоятельствам, за сложное и трудоемкое дело создания фильма?

Станислав Ростоцкий. Если судить по программе Карловых Вар 1982 года, то отнюдь не желание заработать, развлекая или эпатируя публику. Так, среди свойств, роднящих фильмы, представленные на конкурс дебютов, я бы назвал искренность и остроту размышлений о месте человека в сегодняшнем мире. Наиболее приметные работы дебютантов как бы явили собой художественные, личностные вариации того, что называем мы «рассказом от первого лица». Гражданский, житейский опыт современных авторов просвечивал даже сквозь сюжеты, почерпнутые из прошлого. Отправной точкой размышлений авторов, истоком их чувств, как правило, оказывались самые простые, видимые и понятные каждому ячейки бытия: дом, семья, школа, дружеский круг. Таковы, например, «предлагаемые обстоятельства» всех фильмов, получивших основные премии нашего жюри. Поэтому интересно было наблюдать, как исчезали перегородки, вроде бы обособляющие микромир героя (в фильмах дебютантов это в основном — молодые люди) от мира большой жизни, как за семейными конфликтами возникали потрясения общественные, как анализ своеобразия личности подводил авторов к необходимости социальных обобщений. Подобное случалось, разумеется, не в каждом фильме. На то — разные причины. Мы вот поддержали испанский фильм «Соседи», отметили

Профессор Антонин Броусил и Генеральный директор «Чехословацкого фильма» Иржи Пурш вручают приз режиссеру фильма «Люди на болоте» Виктору Турову



«Сегодня пришел новый парень», режиссер Владимир Дрга (Чехословакия)

его одной из специальных премий. Поддержали энтузиазм и честность авторов. Без средств, на полулюбительских началах сняли они историю неурядиц в молодой семье. Рассказали происшествие немудрящее, но с верой в моральную чистоту человека, с неподдельной жаждой доброго в отношениях между людьми. Если фильм «Соседи» окажется первым шагом на пути серьезного исследования современной жизни, стало быть, жюри не ошиблось.

Но первенствовали на конкурсе дебютов ленты, достойные уважения и признания без всяких скидок. Среди них первая работа режиссера Туйи-Майи Нисканен «Прощание». Нисканен снимала картину в Швеции, но рассказала о своей родине — Финляндии 40-х годов. В ореоле воспоминаний возникают видения тревожные, страшные. Буржуазная среда, где за добропорядочным тоном — аморальность, за чопорной строгостью принципов своего «круга»— политическая реакция. Все это открывается, обнажается под возмущенным и требовательным взглядом девочки из «достойной» семьи. Личность героини формируется одновременно с нарастанием в ней чувства протеста, неприятия морали, убеждений, установленных в родном доме, а, по существу, принадлежащих целому классу. Именно с классом, а не просто с родителями порывает Валерия, заявив однажды отцу и матери о своем желании стать актрисой, о своей симпатии к коммунистам. «Прощание», вероятно, не буквально автобиографический фильм, но в содержании его, безусловно, есть объяснение предыстории дебюта одаренного режиссера. В прошлое обращен и фильм австрийского режиссера Вольфганга Глюка «Ученик Гербер», экранизация популярного романа Фридриха Торберга, действие которого происходит в 30-е годы. Что в наши дни заинтересовало кинематографиста-дебютанта в мрачной истории издевательств и травли, чинимых преподавателем респектабельной гимназии над одним из учеников? Острота психологической ситуации? Емкость и своеобразие характеров героев? Очевидно, и все это. Но главное, мне кажется, в ином. «Ученик Гербер», как и «Прощание», не столько фильм-воспоминание, сколько предупреждение, воплощение нынешних тревог поколения, познающего идейные и духовные «ценности» буржуазного общества. Начинающие художники прямо заявляют, что воспринимают атмосферу этого общества как питательную среду для самых страшных явлений, венец которых — фашизм.

Владимир Баскаков. Антибуржуазность — так вообще можно определить исходную как

с нравственной, так и эстетической точки зрения позицию подавляющего большинства западных фильмов, показанных на последнем кинофестивале в Карловых Варах.

Армен Медведев. Тут уместно вспомнить очень интересное выступление Джузеппе Де Сантиса на «Вольной трибуне» фестиваля. Он, размышляя об опыте итальянского неореализма, по-новому повернул общую проблему смены художественных течений в мировом киноискусстве, обратил внимание прежде всего на социальную, классовую сущность героя, который в тот или иной момент оказывается в центре интересов и влечений искусства.

Владимир Баскаков. Если попытаться разомкнуть таким вот ключом содержание фестиваля, который мы вспоминаем, то примечательной оказывается не фигура героя сама по себе, а система конфликтов, связывающая этого героя с общественной средой. Мы видели разных по своему социальному положению и нравственному состоянию персонажей, чаще всего — выходцев из мелкобуржуазной или полупролетарской среды. Но вспомним, что каждый из них неотвратимо приходил к осознанию нелепости, унизительности, невозможности своего существования. И, что важно, осознание посещало героев в моменты внешнего благополучия, вытесняя иллюзорное чувство конформистского согласия с обществом или чувство анархической свободы от него. Об этом, в частности, поведал такой незаурядный фильм, как «Цирк «Касабланка», созданный кооперативом датских кинематографистов во главе с Эриком Клаузеном.

«Цирк «Касабланка» основан на давно знакомом искусству сюжете о радостях и горестях бродячих артистов. Неприкаянная, обаятельно-наглая троица — два парня и девушка — колесит на цирковом фургоне по стране, зарабатывает на пропитание, дурачит пристойных, сытых обывателей. И им кажется, что они не связаны путами буржуазной, мещанской морали, что они свободны от обязательств перед презираемым ими обществом. А на деле оказывается, что и само их предприятие, цирк «Касабланка», и складывающиеся между ними отношения — все предопределено той же буржуазной моралью, теми же законами общественной жизни. Рушатся все устои и связи «свободного» микромира: любовь, дружба, бескорыстие. Три человека остаются не свободными, но одинокими.

Конечно, мы видели в Карловых Варах и фильмы, отмеченные сохранившимся доверием к ценностям буржуазного общества, но и в них авторы (то ли в силу собственных убеждений, то ли откликаясь на настроения зрителей своей страны) не скрывали тревоги перед сложностями современного мира. Так, от США в конкурсе участвовал фильм «На Золотом озере», главное достоинство которого — превосходный актерский дуэт: Кэтрин Хэпберн и Генри Фонда. На экране возникает трогательный до сентиментальности образ красивой старости, гармонирующей с красотой осенней природы. Но даже в той настойчивости, с какой выбирают авторы краски идиллии для описания каникул милой супружеской четы, выясняется их встревоженное отношение к реалиям, не вместившимся в фильм или данным в нем только намеком. Покой у Золотого озера кажется в итоге хрупким, призрачным покоем.

Станислав Ростоцкий. На конкурсе дебютов был показан американский фильм «Четыре времени года» режиссера и актера Алена Альда. Непритязательный рассказ с улыбкой о дружбе сорокалетних. Только к финалу фильма нарастает ощущение какого-то отнюдь не идиллического упорства, с которым отстаивают друзья обустроенность своего тесного мирка. Они живут словно во вражеском, чужом стане, где со всех сторон их подстерегают опасности.

Владимир Баскаков. Хочу вспомнить в той же связи произведение иного ряда — западногерманский фильм «Белая роза». Режиссер Михаэль Ферхофен заинтересовался эпизодом немецкого Сопротивления, рассказал о трагической участи членов молодежной организации «Белая роза», вставших на путь борьбы с гитлеризмом. Фильм можно упрекнуть в некоторой политической наивности обращения с материалом истории. Общественный пафос сопротивления народов фашизму сведен в нем, по существу, к защите абстрактных ценностей личности,

к упованию на незыблемость христианских добродетелей. Но стоит подумать о другом. Как важно, во-первых, что появляется такой фильм в условиях, когда определенные круги на Западе стремятся нивелировать в сознании миллионов людей (прежде всего — молодых) память о гитлеризме и понимание сути фашизма. Во-вторых, оставаясь на позициях буржуазного гуманизма, авторы картины все же задумываются над тем, почему ценности, им дорогие, оказывались столь мало весомыми в Германии 30—40-х годов, почему нацизм обманул народ, подмял под себя целую страну? А такой вопрос открывает путь к серьезным размышлениям над глобальными проблемами существования человека в неспокойном мире, в пространстве истории.

Армен Медведев. Настал момент вспомнить о фильмах, в которых эти проблемы нашли наиболее яркое и сильное воплощение, о фильмах, что определили уровень и «температуру» XXIII Международного кинофестиваля в Карловых Варах. К таковым относятся прежде всего произведения, предложенные на фестиваль социалистическим киноискусством.

Владимир Баскаков. Да, лидерство фильмов, созданных мастерами кино социалистических стран или при их участии, было неоспоримым. И предопределено оно было не только личным мастерством авторов картин «Красные колокола», «Предупреждение», но масштабом исторического мышления, масштабом общественного чувствования. Читатели журнала «Искусство кино» знают об этих фильмах по репортажам со съемок, интервью, первым откликам в печати, так что представлять их обстоятельно в нашей беседе нет надобности. Хочу только подчеркнуть, что критике, киноведению следует очень внимательно отнестись к осмыслению идейно-художественного опыта этих произведений. Они определяют подъем и мужание тенденций, о которых мы говорили выше. Мировое киноискусство сегодня явно тяготеет к изучению, постижению коренных закономерностей исторической жизни, к рассмотрению глубин народного бытия. И то, что именно кинематографии социалистических стран, художники-коммунисты проявляют наибольшую последовательность и творческую смелость в исследовании и зримом воплощении тех живых связей, что соединяют мир отдельной личности с миром созидания, исторических потрясений, общественных борений,— знаменательно. Очень важен для развития экранного искусства опыт советского фильма «Люди на болоте».

Главные свойства социалистического кино открылись на фестивале в широком диапазоне творческих устремлений, художнических индивидуальностей. В одном ряду вспоминаются такие разные фильмы, как чехословацкий «Помощник» — гневная, талантливая и тревожная отповедь живучему мещанству, — он по пра-

«Цирк «Касабланка», режиссер Эрик Клаузен (Дания)

«Рамзес и мечты», режиссер Хейкки Партанен (Финляндия)

ву получил один из главных призов фестиваля; «Красная пыль» — новая для кубинского кино попытка углубленного рассмотрения средствами психологической драмы процесса разлома общества, вызванного революцией; вьетнамский «Район бурь», отмеченный повышенным вниманием к подробностям бытия человека, выбирающего свой путь в будущее, к чертам жизни в период ее исторического переустройства.

Правда, тут ничего не происходит автоматически, в силу одной только принадлежности автора к киноискусству социалистической страны. Сама эта принадлежность возлагает на кинематографиста почетное бремя, требует от него особой прозорливости, способности понимать диалектику жизни. Вне этого и возникает поверхностный подход к явлениям жизни, приблизительность, примитивность художнических решений — то, с чем встретились мы и на фестивале в Карловых Варах.

Станислав Ростоцкий. Если задаваться целью типологизировать фильмы фестиваля по элементам фабулы, сюжета, то нетрудно заметить, что молодые художники социалистических стран начинают исследование жизни с тех же общественных ячеек, что и их коллеги-сверстники на Западе. Только начинают они в других условиях (вот уж действительно по присловью: «кому много дано...»), вооруженные неповторимым историческим народным опытом. И когда молодой кинематографист все отпущенное ему воспринимает не случайно, не поверхностно, в нем пробуждается художник. Почерком, взглядом художника был несомненно отмечен дебют чехословацкого режиссера Владимира Дрги «Сегодня пришел новый парень». Там не просто показан хороший, честный подросток, вступающий в самостоятельную жизнь, обретающий себя в современном производственном коллективе, но исследовано то, как среда формирует личность, показано, с какой щедростью в сознании и сердце юноши дают всходы семена здоровые, добрые и, одновременно, как легко искалечить формирующуюся личность непониманием, ложью. Думаю, что и фильм нашего Александра Панкратова «Портрет жены художника» привлек внимание накалом нравственного поединка между героями, олицетворяющими разные взгляды на мир, общественным пафосом размышлений о субстанциях личной, интимной жизни. И, наоборот, снижение общественной температуры художественно обескровило такие картины, как болгарская «Сын Марии» или югославская «Две половинки сердца». В первом случае — молодой герой, сквозь скепти-

цизм и развязность которого угадывается «золотое сердце», в другом — ребенок, травмированный разрывом между родителями: образы узнаваемые, трогательные, но не более того.

Более сложный случай — венгерский фильм «Концерт рок-музыки». Режиссер-дебютант Габор Колтаи интересно задумал и осуществил социологический и эстетический эксперимент. Он снял выступление популярного в 60-е годы венгерского рок-ансамбля «Иллеш», который в наши дни вновь после почти десятилетнего перерыва собрался на один-единственный концерт. Колтаи вознамерился, фиксируя поведение артистов на сцене, реакцию зрительного зала, создать своего рода документ времени, зримое, звучащее свидетельство настроений, мечтаний, стремлений целого поколения. С этой целью он свел в монтаже съемки концерта с другими кинодокументами поры расцвета «Иллеша». Возникло зрелище энергичное, нарядное, возникло ощущение серьезного разговора молодых о жизни и о себе. Но ощущение это оказалось недолгим. Глубокого, диалектичного взгляда авторов на героев фильм так и не обнаружил. Ведь все претензии фильма на отображение сложного процесса самоутверждения молодежи в современном мире свелись, в сущности, к одному программному пункту: развлекаться, давайте развлекаться. Вот и получилось, что изыск режиссерских решений, ноты лирической ностальгии, кинопанорама времени — все не более чем антураж шоу, эффектно снятого и поданного.

Армен Медведев. Кстати, может быть, лишь к двум-трем фильмам конкурсных программ Карлововарского фестиваля подошла бы эта характеристика «эффектно снято». Напротив, произведения разных школ, неодинаковой эстетической кондиции сближал какой-то особый аскетизм киноязыка, склонность к традиционным средствам экранной выразительности, среди которых первенствовало искусство актера. Примечателен с этой точки зрения, например, опыт испанца Карлоса Сауры. Его «Кровавую свадьбу» по трагедии Федерико Гарсиа Лорки только в силу привычки можно бы назвать фильмом-балетом. На деле же экран запечатлел здесь более сложную жанровую структуру. Режиссер действительно создал (цитирую его слова, опубликованные в фестивальном пресс-бюллетене) «документ о творческом процессе». Он не декорировал, а напротив, подчеркнул строгость интерьера репетиционного зала, где известная мадридская балетная труппа Антони Годеса готовит спектакль по трагедии Лорки.

«Почти умереть», режиссер Мансур Мадави (Австрия)

Страсть, изящество театра насыщены в фильме Сауры подробностями подвижнического труда артистов. Камера в большинстве случаев статична, но кадр чрезвычайно емок. Наслаждаясь блистательным танцевальным номером, мы не теряем возможности наблюдать состояние людей, готовящихся в эту минуту включиться в таинство творчества. Условность балета взрывается неподдельностью воодушевления артистов, постигающих дух трагедии великого поэта.

Владимир Баскаков. Отмеченный вами аскетизм формы большинства фильмов Карлововарского фестиваля — явление, заслуживающее изучения, истолкования. Ясно лишь, что связано оно с социализацией взгляда современного киноискусства на мир и человека. Тем более что — нельзя этого не видеть — аскетизм, о котором вы говорите, означает в плане эстетическом особое доверие и внимание к арсеналу психологического реализма. Именно поэтому не случайно столь сильно и многообразно в фильмах фестиваля представлены традиции и современные тенденции творчества актера в кино.

Психологический реализм, основанный на внимании художника к достоверности отражения бытия человека, — одно из родовых свойств киноискусства, отмеченное еще на заре его многими видными деятелями культуры. Недаром, например, К. С. Станиславский в разные годы задумывался о природе игры актера на экране, звал к изучению ее закономерностей. Принципы психологического реализма в кинозрелище разными путями открывали и осваивали корифеи нашего искусства. И сегодня торжество этих принципов, отразившееся и в программе Карлововарского кинофестиваля, означает восхождение кинематографа на более высокую ступень зрелости, на новый уровень историзма и человековедения.

Станислав Ростоцкий. Меня не огорчает и не пугает заметная на этом фестивале «традиционность» киноязыка, киновыразительности в фильмах дебютантов. Я вижу в этом признак сосредоточенности начинающих кинематографистов на содержании, их волнующем. Не случайно многие участники карлововарского конкурса свои первые большие работы сняли по литературным произведениям. Литература стала для них не просто источником заимствования идей и сюжетов, но эстетическим и этическим уроком овладения приемами исследования мира человека, процесса его самоопределения в жизни. Дебютанты старались как можно более полно и обстоятельно передать на экране мотивы поступков и решений своих героев. Некоторые фильмы и были интересны такой обстоятельностью наблюдения за человеком на экране, как, например, западногерманская картина «Смерть в моечной машине» — рассказ о созревании писателя во вчерашнем подростке.

Тревожит другое. Иногда за «традиционностью» фильма открывается преждевременная «зрелость» ремесленника. Смотришь такой фильм, где все гладко, все на месте, и не понимаешь, почему он первый, а не пятый или двадцатый. Это уже не дебют, а «продукция» на заданную тему.

Беда тут, разумеется, не в пресловутой «традиционности», не в избытке профессионализма. Сегодня ведь арсенал киноязыка настолько освоен и техника фильмопроизводства настолько развита, что кинематографист, даже молодой, обязан выступать во всеоружии умения. Беда, коль за этим умением нет личности художника. А личность не складывается, не выявляется так просто и в «нетрадиционном» формотворчестве, в оригинальных эскападах. Личность — это и свежесть взгляда на мир, и постижение величия таких простых и всегда насущных истин, одна из которых стала девизом Карлововарского международного кинофестиваля: «За благородство во взаимоотношениях между людьми, за вечную дружбу народов!» Об этом нужно помнить тем, кто входит в кинематограф сегодня, кто возьмет на себя бремя ответственности за судьбы искусства и человечества завтра.

Карловы Вары — Москва

В. Шитова

«Живу настоящим временем»

Очерк творчества Анни Жирардо

Искусство Анни Жирардо — и это стало особенно ясно в последнее время — всей своей органикой связано с реалистической литературой Франции последнего десятилетия, когда, выжив под натиском экспериментального, нарочито закрытого для простого понимания и сопереживания «нового романа», на первый план вышла ясная, всеми корнями связанная с реальной жизнью социальная проза. Флобер назвал свою знаменитую повесть «Простая душа» — как много в сегодняшней литературе Франции рассказов о таких вот «простых душах», и прежде всего о жизни женщины в сегодняшнем трудном и опасном мире. На место героев-иероглифов, героев-фантомов, лишенных характеров, поступков, внятных чувств (сколько таких промелькнуло на страницах Натали Саррот и Алена Робб-Грие, список можно было бы продолжить), пришли герои, явленные во плоти, в неостановимом потоке обыденности, стоящие лицом к лицу с вечными и такими сейчас обостренными проблемами, как необходимость работать, кормить детей, искать выхода из одиночества, искать и беречь любовь... Эти женщины втискиваются в переполненные поезда утреннего метро, стоят у станков, отбивают пальцы на пишущих машинках, заученно улыбаются за прилавками магазинов, считают часы до свободных субботы и воскресенья — чтобы выспаться, побыть с семьей, сбежать из города туда, где есть еще невытоптанная трава, тишина, зеленая тень, в которой можно закрыть глаза и забыть про завтра.

В годы лидерства так называемого «нового романа» и кинематографа «новой волны» (они совпали во времени) Жирардо оставалась как бы в тени — как в тени была та ветвь современной французской литературы, о которой мы только что говорили. Ее никогда не звали в свои картины ни Ален Рене, ни Луи Малль, ни Жан-Люк Годар, ни Франсуа Трюффо — эти талантливейшие режиссеры, напряженно искавшие новый кинематографический язык. Она — замечательный мастер, крупнейшая актриса французского театра и кино — была им «не в масть». Им были нужны актеры совсем другого типа — такие, как Жан-Поль Бельмондо или Анна Карина, Жан-Клод Бриали или Катрин Денев, Жанна Моро или Франсуаза Дорлеак — актеры, для которых образ до неразличимости сливался со своим создателем, был его «вторым я»...

Анни Жирардо с дочерью

Он, этот образ, дробился на тысячу неожиданных переходов, главным в нем были спонтанность, беспричинность, необъяснимость того или иного поступка. За ним реально стояла какая-то совершенно новая динамика жизни, невиданный до того строй чувств, взрывчатость бунтарства, экстравагантной выходки, безразличие к другим и доходящая до глухоты погруженность в себя. Раскованность тут переходила в бесстыдство, отказ от раздумий вел к жестокости... С оборванными жизненными связями, бессознательно рвущиеся навстречу опасности и гибели, эти персонажи красноречиво свидетельствовали о неблагополучии в «обществе потребления». Они по-своему пророчили взрыв молодежных волнений мая 1968 года.

Жирардо была от всего этого далека. И не только потому, что она в общем-то безразлична к политической злобе дня, а потому, что она как человек и как актриса принадлежит традиции и классике. Она, зная это, и не пыталась ломать себя, приноровиться к бурным переменам.

Она — сама себе этого не говоря — держала уровень простой человечности. Нет, она не укрывалась от жизни — не тот у нее характер, потому что она любознательна, у нее есть постоянная потребность быть на людях, наблюдать их... Но ее никогда не привлекали «опасные игры» — нет в списке ее ролей ни убийц, ни маньячек, ни изощренных интеллектуалок, ставящих двусмысленные эксперименты. Но исторических «костюмных» ролей в списке сделанного ею тоже не найти — хорошо обученная, прошедшая высшую школу французского сценического искусства «на отлично», она не хотела выйти на экран женщиной другой эпохи. Ей это не интересно. Она любит сниматься на шумной улице или в маленьком кафе, на кухне или в служебном кабинете, на переполненном телами пляже или за рулем машины. Ее героиням нечего делать во дворце или в средневековой темнице, в медлительной карете или в роскошном будуаре.

Она хочет быть здесь, сейчас — с нами и для нас.

●

Жирардо не «темнит», скрывая возраст: день ее рождения 25 октября, год 1931-й. Она отдает героиням свою подлинную внешность, откровенно любит играть своих ровесниц. Ее лицо никогда не одевается гримом — видны тонкие «гусиные лапки» у глаз, две этих скобочки от улыбки у рта. Но ее лицо с годами не теряет четкости рисунка — нежна правильная линия подбородка, чист и ясен лоб, прям и неуклончив взгляд карих глаз, способных так меняться — светлеть, темнеть, лучиться навстречу нам весельем или обращаться «зрачками в душу»... Невысокая, с правильной и обычной фигурой современной женщины, Жирардо грациозна. Хотя слово «грациозна» применительно к ней отдает жеманством: вернее было бы сказать, что она двигается легко, уверенно, спокойно. При этом, если надо, она умеет найти для своих героинь разные походки — и смешно семенить, и ступать с подчеркнутой твердостью, за которой душевное смятение, и старательно, хотя и несколько неуклюже, бежать трусцой за своим наставником по спорту...

На нее всегда радостно смотреть — не замирая от восхищения, не интригуясь некой загадкой, не царапаясь об экстравагантность. Смотреть долго — и не потому, что актриса тешит нас непрестанной сменой выражений, дает нам некую «гамму чувств», — а потому, что ее лицо живет. Актриса никогда не подчеркивает в роли ударные куски — она вообще строит свои образы на непрерывности внутреннего действия. У нее нет таких «фирменных» моментов, как сцены бешенства — знаменитые сцены Жана Габена или как бесконечно длинные молчаливые проходы Моники Витти в ранних фильмах Микеланджело Антониони. Она слишком проста для тех, кого завораживает царственная таинственность Греты Гарбо, увлекает тончайшая душевная и пластическая эксцентриада Джульетты Мазины, потрясает эпическая в своем существе и такая подлинно народная мощь неистового темперамента Анны Маньяни... Рядом с ними всеми Анни Жирардо может показаться подчеркнуто бытовой — но это не совсем так.

Вернее, совсем не так. Бытовая актриса всегда и прежде всего доверяется мелкой, а порой и мельчайшей передаче отдельных моментов поведения своей героини, она, отыгрывая один за другим эти моменты, теряет сплошную, сквозную линию характера, а потом неизбежно «выдает штучки», ищет выгодную точку, где поставить акцент, обыгрывает предметы, как правило, поверхностно чувствует партнера — или использует его в своих целях. Жирардо это не нужно. Если она в кадре — пусть даже на среднем или дальнем плане,— мы следим за ней неотрывно, притом что она никогда и ничем этого не добивается. Она присутствует: есть во французском киноведении и кинокритике такой вот термин — «присутствие», без которого здесь актер не может быть принят и признан.

Актриса никогда не разыгрывает этюдов с вещами — относится к ним так, как относимся мы с вами, когда работаем, едим, передвигаемся по городу, — словом, с определенной долей бессознательности и привычки пользуемся тем, что нам нужно в данный момент. Но если это нужно, она прекрасно умеет комически отыгрывать тот или иной предмет — любопытствуя, восхищаясь, пугаясь, приходя в ужас.

Особая и очень интересная тема — Анни Жирардо и ее партнеры. С кем только ни снималась эта актриса! С Жаном Габеном и Уго Тоньяцци, с Аленом Делоном и Жан-Полем Бельмондо, с Франсуа Перье и Морисом Роне, с Жан-Пьером Мариэлем и Филиппом Нуаре, с Лино Вентурой, Жаком Брелем и Жан-Пьером Кассселем... А из знаменитых женщин работа сводила ее с Мадлен Рено, старейшей и известнейшей артисткой Франции, с Брижитт Бардо, о которой ничего не надо объяснять, с одной из ведущих актрис труппы Ингмара Бергмана Биби Андерссон...

Никогда не чувствуя себя «звездой» (она отрицает это понятие — говорит, что «если ты звезда, то тебе место на небе, а не на земле», как бы забывая, что ее имя очень часто открывает фильм еще до его названия), Жирардо всякий раз как бы ищет некую равнодействующую между стилистикой собственной и стилистикой партнера. Она всякий раз ищет новый и новый способ общения. Суть дела для нее состоит в том, чтобы та женщина, которой она сейчас является, была настроена на определенную жанровую и эмоциональную волну, была готова к живому, острому — то исполненному драматизма, то комедийному — и всегда внутреннему контакту с тем, с кем она сейчас играет... Она не любит слез, рыданий — а уж сцен истерик у нее просто не припомнить,— но зато как она любит и умеет улыбаться, смеяться, хохотать. У Жирардо чудесная и такая своя улыбка — улыбаются прежде всего глаза, рот чуточку растягивается, приподнимая уголки, но остается закрытым. У нее чудесный и такой свой смех — звонкий, то стихающий, то как бы вспыхивающий снова и снова. А уж когда дело доходит до хохота, то здесь Анни Жирардо заразительна на редкость: ее хохот всегда разрядка, всегда взрыв душевной энергии, который ее освобождает, дает ей какую-то новую силу жить...

●

Не станем обманывать читателя и делать вид, что все, о чем далее пойдет речь, нам рассказала сама актриса. Мы воспользуемся для пересказа и прямого цитирования книжкой Франсуазы Жилль, изданной в Париже в 1971 году под названием «О Жирардо».

Вот как эта книга открывается. «У нее (речь идет об Анни) никогда не было легкой жизни, а была — жизнь. Она не из тех, у кого есть судьба, — она создала себе карьеру, любовь, имя».

А начиналось все как в мелодраме: отца нет, старший брат — их с Анни разделяют пять лет — в пансионе. Мать, акушерка, выбивается из сил, чтобы вырастить детей. Анни родилась в Париже, как уже было сказано, в 1931 году. Отец? «Не могу сказать, нуждалась ли в нем, поскольку его не было». Она не помнит звуков войны — помнит, что мать один раз, когда была бомбежка, говорила ей об ее отце, сказала только, что он умер, когда Анни был год. После высадки союзников Жирардо возвращаются в Париж из Нор-

мандии, куда срочно уехали в сороковом. Анни учится в лицее, она молчалива, она воображает, что будет актрисой, но об этом не говорит. Заканчивает, получает диплом бакалавра — свидетельство о французском среднем образовании. По-прежнему хочет быть актрисой, но поступает в школу медицинских сестер — как она говорит, спрятав свои мечты в карман. Ведет упорядоченный образ жизни, носит длинные волосы. Она выхаживает в яслях в Венсене своего первого пациента — синюшного новорожденного, делает все, что положено, для больных стариков... До свидетельства об окончании школы медсестер рукой подать. Но вот в каком-то еженедельнике она видит объявление о приеме на Курсы Перголезе: студия будущих актеров — являться в воскресенье. В следующее воскресенье она не идет, как обычно, к мессе — идет, чтобы прочитать в этой самой студии басню Лафонтена «Волк и собака». Так театр обретает новую прихожанку, а церковь ее теряет...

1 апреля 1949 года Анни выдерживает вступительные экзамены уже в Центре драматического искусства на улице Бланш — играет Дорину из «Тартюфа» в босоножках-деревяшках и с каштановыми косами.

В течение года Анни учится играть у Жана Мейера, артиста не из самых талантливых, но педагога превосходного. Она «обнаруживает юношескую крепкость, энтузиазм и добродушную вульгарность». Когда она приходит поступать на актерское отделение Парижской консерватории, ее подготовка не оставляет желать лучшего. Учится прекрасно: ей присуждены две премии за студенческие работы — обе в комедиях, классической и современной.

Год 1954: Консерватория окончена (к слову сказать, товарищем ее студенческих лет был столь знаменитый ныне режиссер Роже Планшон: есть фотография, где они вместе репетируют сцену из «Отверженных» Гюго). Жирардо незамедлительно приглашают в Комеди Франсез — в мир классики, традиций, всяческой респектабельности, но и рутины тоже... Она входит в репертуар — играет Марио, скандирует александрийский стих великих...

«Три комнаты в Манхэттене», режиссер Марсель Карне

Но вот в вечер генеральной репетиции новой пьесы Жана Кокто «Пишущая машинка» — это было 8 марта 1956 года — автор, один из самых знаменитых людей Парижа, признанный король художественного авангарда, приходит к ней в артистическую уборную, душит в объятиях и заявляет принародно: «Жирардо — лучший драматический талант последних лет». Газеты же вслед за этим приветствуют в ней новую Режан — такое тоже дорогого стоит...

Театр обещает ей все, но она три раза в неделю, едва сойдя с подмостков, садится в самолет и летит в Ниццу, где не очень-то знаменитый режиссер Лео Жоаннон снимает фильм «Человек с золотыми ключами». Это не первый ее фильм — до того ее уже снимали Андре Юнебелль и Жиль Гранжье, режиссеры классом чуть выше, а успех пришел здесь: за роль негодяйки, шантажистки, которую она играет в паре со знаменитым Пьером

Френе, она получает почетную премию Сюзанны Бьянкетти как лучшая молодая киноактриса года. Успех дает ей имя, а роль сразу закрепляется как амплуа: ей предстоит тут же сняться в двух криминальных фильмах — нет, не рядовых, а с самим Жаном Габеном! В одном (его название перевести трудно: можно как «Ставки сделаны», можно как «Ход закрыт») она, как пишут критики, «решительно, твердо, прямо и четко» играет некую Элен, связанную с бандитами, и удостаивается чести получить по роли от Габена две оплеухи, в другом — по роману Жоржа Сименона «Мегрэ расставляет силки» — ей достается работа посложнее: она играет порядочную женщину, которая идет на убийство, чтобы спасти своего мужа... Сейчас ей начинают много платить: она получает десять миллионов там, где раньше получала три. Ее подхватывает и несет — контракты, подвалы в газетах, известность... Она все еще играет в Комеди, но ходит туда так, как «по воскресеньям ходят пить чай к бабушке»... Она пишет на имя дирекции письмо и подает в отставку: «В Комеди решают за тебя. А я хочу жить на свой страх и риск. Хочу проигрывать и выигрывать, но тем и другим быть обязанной себе самой».

О ней говорят, что она упряма, храбра, категорична. И вот она уходит в бродячую жизнь, в вечное турне: за 101 день она играет в 83 городах Франции, Бельгии и Швеции роль Мари Мулен в пьесе Армана Салакру «Слишком порядочная женщина» — играет в причудливом любовном треугольнике, где жена пытается убить мешающего ей мужа, потом расстается с ним и уходит к любовнику, но не для счастья с ним, а ради того, чтобы тот своим присутствием вечно напоминал ей о преступном замысле, был бы для нее постоянной казнью... Но она еще и снимается. Результат? Теряет здоровье, страдает головокружениями... Врачи говорят, что ей от чего-то нужно отказаться....

Ей 27 лет, она выбирает театр — и попадает в руки человека, который решит всю ее дальнейшую жизнь. Этот человек — Лукино Висконти: три часа каждый вечер на сцене театра «Амбассадор» она весь сезон 1958 года вместе с Жаном Маре играет пьесу Гибсона «Двое на качелях» — пьесу на двоих, которая потом обошла весь мир и которую знают, видели у нас в театре «Современник». Играет свою Гитель так, что о ней говорят: «Молоденькая звездочка полицейских фильмов, на которых хорошо зарабатывают, но цена которых сомнительна, исчезает в свете большой актрисы, исключительной актрисы». Зная Жирардо, какой она стала потом, какова она теперь, можно представить себе, как она играла здесь эту одинокую, милую, непредсказуемую в своей естественности чудачку с золотым сердцем, — ее естественное, как дыхание, желание помочь, отогреть, спасти другого (ей всегда кажется, что другому хуже, чем ей), ее уютную безалаберность, чистое чувство товарищества, ее легкомыслие, за которым терпение, талант радоваться, готовность к большой любви.

«Двое на качелях» отыграны, а затем 230 раз, теперь уже на сцене театра «Антуан», она выходит в пьесе Марселя Ашара «Идиотка» (спектакль поставил ее учитель, тот самый Жан Мейер). Число сыгранных спектаклей красноречиво говорит само за себя. А с кино все как-то поутихло — разве что она снялась у будущего лидера начинающей подниматься «новой волны» Александра Астрюка в фильме «Добыча тени». Тут ей после Гитель пришлось сыграть женщину с холодным умом и холодным сердцем — этакое «одомашненное, хорошо воспитанное хищное животное», сознательно и навсегда выбирающее одиночество. Фильм был замечен: в нем видели приметы нового стиля, но сюжет был признан старомодным, как старомодной в те годы казалась проблема женской эмансипации, столь актуальная сегодня и столь своеобразно выраженная в более поздних работах Жирардо, — говорили, что актерам трудно было признать правду своих персонажей, но вот о Жирардо писали, что у нее здесь «замечательные глаза, беспокойные при вышколенности».

«Добыча тени» — Анни уже под тридцать. Неужели «жизнь сделана»? Но наступает день,

когда опять, уже во второй раз приходит Лукино Висконти: он зовет ее в Италию сниматься в главной женской роли своей картины «Рокко и его братья». Это будет ее первый настоящий фильм.

... Шестидесятый год был годом большого кино Италии: Феллини за «Сладкую жизнь» был коронован в Канне, Антониони там же получил приз критики за «Приключение», а то, что в Венеции Висконти был обойден главной наградой, по остроте отклика стоило не меньше любых лавров... Этим трем мастерам удалось увести национальное киноискусство от мучительного буксования, когда, вращаясь на одном и том же месте, на одних и тех же темах, на одном и том же жизненном материале, неореализм стирал себя и стирал эти темы. Висконти, признанный классик неореализма (вспомним его фильм «Земля дрожит»), едва ли не первым доказал, что неореализм не обречен на постоянное равенство самому себе. Уже начиная с «Самой красивой» (наш зритель знает этот фильм с блистательной Анной Маньяни в главной роли), он стремился избежать круга самоповторений. И вот в рассказе о судьбе юношей, выходцев с Юга, Рокко и его братьев — Симоне, Винченцо, Чиро, Луки — он исследует судьбы людей эпохи итальянского «экономического чуда», когда правительство пыталось уничтожить опасность социальных взрывов, превратить социально активного человека, пролетария, в обывателя, безразличного к тому, что происходит за четырьмя стенами его дома с телевизором, холодильником и стиральной машиной. Висконти анализирует природу такой вот замкнутости, отъединенности частной жизни от жизни исторической, дает нам увидеть, как человек, искусственно загнанный во внесоциальность, неизбежно уродуется, неизбежно вырождается в отвлеченного идеалиста — как Рокко, или в биологического зверя — как Симоне...

... Надя, какой ее сыграла Жирардо, может быть, самый конкретный характер фильма, образ, лишенный символической умозрительности. У нее худое, остренькое и помятое лицо, утомленное от профессионально бессонных ночей проститутки, милый насмешливый рот, глаза откровенные, холодновато-веселые. У нее пошиб недорогой и не переоценивающей себя женщины, свое достоинство, она очень самостоятельна, давно привыкла себя кормить. В оживленной отрывистости ее манер, в коротких и почти всегда поддевающих собеседника фразах, в ее городском юморе нет ни нервозности, ни надрыва, а только едва подчеркнутое желание всегда оставаться независимой, не подпустить к себе слишком близко.

Жирардо играет прекрасно — она еще никогда так не играла. На экране человек, которым никто не вправе пренебрегать, чью конкретность нельзя скидывать со счета. Жертва двойного насилия братьев Паронди, игнорируемая и растоптанная ими как личность, Надя — Жирардо самый живой человек в фильме. Ее и убивают.

... Странное дело, но фильм «Женщина-обезьяна», в котором Анни снялась уже в Италии, куда она приехала, выйдя замуж за актера Ренато Сальватори, у режиссера Марко Феррери, ей дорог: она называет его в перечне своих главных работ. И странность здесь в том, что этот фильм, в котором партнером Жирардо был Уго Тоньяцци, отличный и уже в ту пору знаменитый артист, вызывает сегодня чувство определенной неловкости своей экстравагантностью, к которой Жирардо абсолютно не склонна. Есть нечто загадочное в том, что актрисе тут дорог образ женщины-урода, волосатой до ужаса Марии, судомойки в какой-то монастырской больнице, на которую делает ставку некий Антонио, бойкий неудачник, перекати-поле, всегда, должно быть, прогорающий прожектер... Антонио женится на Марии, чтобы возить ее в жалком «шоу», где она должна поражать своим бородатым лицом, прыгать по деревьям, качаться на веревочных лианах, демонстрировать что-то вроде стриптиза.... Не для того ли Жирардо сыграла эту Марию, чтобы в первый и последний раз абсолютно отойти от самой себя, перевоплотиться не только внешне, но и внутренне? Сыграла это забитое, одичавшее среди людей существо, которое заперто в

клетку своего уродства, существо, которое постепенно становится обыкновенной женщиной, женой и будущей матерью.

«Женщина-обезьяна» появилась в 1963-м. В 1964-м Жирардо ждал жестокий провал в фильме «Вкусный суп» — второй подряд после «Женщины-обезьяны». И в году 1965-м — опять неудача, теперь уже в театре «Жимназ», где она сыграла, по сути, Мерилин Монро в пьесе Артура Миллера «После падения»: не прошло пятидесяти представлений — и пьеса сходит со сцены. У Жирардо от этого спектакля остаются окрашенные в платиновый цвет (как это было у Мерилин) волосы и спокойное, лишенное отчаяния понимание неудачи... А неудача была потому, что Жирардо, которая знала и любила Мерилин, была потрясена ее смертью, по собственным своим словам, не может играть людей, которые существуют или существовали на самом деле (впрочем, тут будет одно исключение, о котором мы расскажем в свое время)...

Стоит ли здесь для полноты упоминать о том, как Жирардо еще в 1961 году впервые встретилась с Филиппом Нуаре в фильме «Свидание» — встретилась, еще не зная, как их еще и еще раз сведет актерская судьба, как они разделят триумф «Старой девы»? Стоит ли говорить о том, как опять же в 1961-м она вместе с Мишелем Симоном, Лино Вентурой и Пьером Брассером (вот это партнеры!) снялась у известного и почти всегда удачливого Дени де ля Пательера в «Лодке Эмиля», где ей было предложено играть пламенную скандалистку, неотразимую и невыносимую простонародную Фернанду?

Упомянуть, может быть, и стоит, но задерживаться — вряд ли, потому что наступает год 1965-й, когда, ослепшая от волнения и света юпитеров, в сверкающем вечернем туалете — а она их ненавидит! — Жирардо об руку с Марселем Карне выходит на эстраду фестивального дворца Венеции, чтобы принять «Кубок Вольпи» — почетнейшую награду, которая здесь присуждалась за лучшую женскую роль. Она ее получила за свою Кей в картине Карне «Три комнаты в Манхэттене».

Для режиссера — стареющего, оттесненного «новой волной», создателя стиля «поэтического реализма», чья слава осталась где-то за огненной чертой второй мировой войны, — для Марселя Карне это был шанс — как оказалось, последний... Он выбрал для экранизации лучший, по его мнению, роман Жоржа Сименона (не из цикла «про Мегрэ», а из того, другого цикла романов писателя, где он обнаруживает себя большим мастером психологического анализа обычной жизни, хотя и в цикле «Мегрэ» Сименон никогда не опускается до штампованной детективной беллетристики). Марсель Карне снимал этот свой фильм в Нью-Йорке, он говорил, что искал в здешних трущобах атмосферу своих давних фильмов, сделанных в Париже (напомним эти фильмы: «Набережная туманов», «День начинается», «Вечерние посетители», «Дети райка»)... Но Нью-Йорк середины 60-х — не Париж 40-х, и хорошо обученные, но такие чужие во всем американские киношники — не те люди, с которыми Карне когда-то не надо было терять лишних слов..

Роман Сименона и впрямь был очень хорош — а фильм, в который Карне вложил так много своей таинственной, завораживающей поэтичности, фильм, в котором так тонко, целомудренно и изысканно правдиво Жирардо и Роне сыграли «усталую любовь усталых героев», с их ностальгией, с их потребностью найти тихий, теплый угол, где можно было бы молчать, понимать, забывать прошлое,— этот фильм был принят холодно. Критики писали о «недостатке страсти, которая компенсируется чисто голливудским и таким неорганичным для Карне «хеппи эндом», писали о «коммерческом романтизме» картины.

Жирардо начинают называть «та, которая все время проваливается».

34 года. Она в общем-то уже много сделала. Но ей хочется играть, хотя о своих отношениях с кино она говорит так: «У меня с ним получается, как с моей приходящей домработницей. Я знаю, что она меня обсчитывает и обворовывает — ну и пусть. Я не могу сказать ей об этом. Мне неудобно».

Ей трудно: она ждет встречи с Годаром или Трюффо, с Маллем или Рене — но встреча не

«Рокко и его братья», режиссер Лукино Висконти

происходит. Вообще в эту пору к ней никто серьезно не обращается, хотя репутация ее остается достаточно высокой. Все воздают должное ее таланту — но...

1966-й для нее скверный год. Ее грызет тоска.

...Этого человека зовут Клод Лелуш. Два года назад мир узнал его по фильму «Мужчина и женщина», и сейчас его имя у всех на устах. Он звонит Жирардо и приглашает ее на пробы своего следующего фильма. Пробы, как будто она начинающая? — Жирардо взрывается, сдают нервы после многомесячного и мучительного тайм-аута. Но в конце концов любовь к своему ремеслу перевешивает: пробы, так пробы...

Анни едва могла бы припомнить молоденького, забитого ассистента по фамилии Лелуш, которого видела на съемках какого-то (бог его знает, какого) фильма. Неизвестно ей и то, что уже тогда, десять без малого лет назад, он поклялся сам себе, что Жирардо будет — непременно будет! — сниматься у него в картине. И опять же неизвестно ей, что Лелуш, приступая к работе над «Мужчиной и женщиной», обратился к ее импрессарио, чтобы позвать Жирардо на главную роль. Анни как нарочно была в Италии, импрессарио не счел нужным сообщить ей об этом предложении и, не беспокоя ее, от ее имени отказался. Так роль досталась Анук Эме...

Фильм «Жить, чтобы жить», который подарил Жирардо бережную нежность Лелуша, восстановил ее душевные силы, вернул равновесие, прошел отлично. А Жирардо он принес премию фестиваля в Мар-дель-Плата за лучшую женскую роль...

Для Лелуша фильм был увлекателен тем, что здесь он выступал единым в трех лицах — сценариста, режиссера, оператора; даже больше — и монтажера тоже, потому что он обильно включил в свою картину кадры подлинной кинохроники.

Это история троих — тележурналиста Робера Коломба, его жены Катрин и его возлюбленной, юной американки Кендис.

...Робер Коломб — истинный профессионал, человек храбрый, собранный, отлично владеющий своими нервами. Мастер репортажа, снайпер бьющих в самую точку вопросов. Один из самых сильных эпизодов фильма — приезд Робера в лагерь, где готовят наемников. В диких,

труднодоступных местах американского юга расположен этот «учебный комбинат», где готовят так называемых «бешеных». «Педагоги» тут — прежде всего бывшие эсэсовцы, а «студенты» — люди из самых разных стран. Кто-то утверждает, что он воюет за идеалы — «за свободу, против коммунизма», кто-то откровенно говорит, что его занимают только деньги (нежный отец, он хочет обеспечить будущее своих девочек, живущих где-то в Бельгии), кто-то рубит — «я военный человек»: понимай так — ничего, кроме как убивать, не умею...

Роберу Коломбу за сорок. У него в Париже просторная, но вся какая-то холодная, словно нежилая квартира, и в ней — Катрин. Женщина, с которой прожито десять лет. Детей не было. Робер и Катрин стали чужими. Слишком много раз они расставались надолго, слишком много раз она не знала, где он, с кем он.

Измены? — да, конечно. Впрочем, это даже не измены, а так — разные женщины, в разных странах, в разных отелях, не потому ли, что нужна разрядка, хочется забыть то страшное, за чем он уезжает со своим кинооператором?..

Лелуш и Жирардо строят образ Катрин прежде всего на молчании, на паузах, на проходах, на портретах. Действия почти нет, потому что сюжет фильма предельно прост: Робер встречает юную американку Кендис — ему кажется, что э т о серьезно — говорит жене все, как есть — уходит к Кендис,— и после недолгой жизни с ней ищет пути назад, к Катрин, у которой уже появился другой человек. Робер приезжает к ней в Альпы на зимний курорт и говорит о том, что их разрыв был ошибкой, — Катрин холодно и четко отвечает, что пути назад нет. Но вот Робер медленно идет к своей занесенной снегом машине — а там, за ветровым стеклом — лицо Катрин...

Лелуш снимал свой фильм в пору, когда на экране первенствовали фильмы с лишенной динамики фабулой, с сюжетом, по преимуществу внутренним. Главным тут были смутные душевные переходы, загадочные, почти иррациональные трансформации чувств (высшим выражением этого киностиля стали фильмы Микеланджело Антониони). Но если у других режиссеров актер зачастую не получал конкретного задания, должен был «просто существовать», то у Лелуша было иначе. Игра Жирардо в фильме «Жить, чтобы жить» — при всей своей почти аскетической скупости — вводит нас, зрителей, во внутренний мир ее Катрин, делает его прозрачным, понятным в каждую прожитую ею минуту.

Нам ясно, как умеет эта женщина не впасть в отчаяние, как она старается не потерять интерес к окружающему миру, как ищет опоры в воспоминаниях о радости первых лет жизни с Робером. Нет, она не мечется, не допускает ни единого срыва,— даже когда в ночном купе мчащегося поезда Робер говорит ей всю правду о Кендис, она не отвечает ему ни единым словом (но как дрожит и одновременно каменеет тут ее лицо) — она просто выходит из поезда на первой же остановке... Правда, будет здесь у Жирардо один, очень долгий монолог, где она, глядя нам в глаза, скажет все, «выболеет» всю свою муку, но опять и опять не теряя достоинства, с сухими глазами, с какой-то последней ясностью, которая не допускает упреков, обвинений, мольбы...

...После фильма Лелуша в актерской судьбе Жирардо больше не будет просчетов, помарок, темных минут — пишет Франсуаза Жилль — она получит роли достоверные — веселые или грустные; роли женщин чувствующих и доподлинных. Жирардо приходит в равновесие с ролями, она отныне похожа сама на себя. Режиссеры понимают, что она сердечна, что она способна передать биение сердца — как никто.

Вот «Банда Бонно» (режиссер Филипп Фурастье) — единственный, кажется, исторический фильм, в котором снялась Жирардо за всю свою кинокарьеру.

70-е годы прошлого века — сразу после разгрома Парижской коммуны. Тайное общество анархистов, мечтающих изменить мир. Эти молодые люди, как им кажется, продолжают революционную борьбу — так, как они это понимают: фабрикуют фальшивые деньги, крадут, рассматривая кражи как экспроприации, проводят жизнь то в тюрьме, то в своем тайном убежище, где в пику буржузному обществу за-

«Старая дева», режиссер Жан-Пьер Блан

нимаются свободной любовью и бесконечными словесными упражнениями. Жирардо тут играет Мари-ла-Бельж (Мари-Бельгийку), любовницу некоего Гаранье, молодого вояки, одержимого жаждой жить и жаждой убивать, страстного почитателя поэзии Артюра Рембо. Потом она переходит к Раймону по прозвищу Наука, денди-очкарику с наивными и безапелляционными убеждениями (его играет Жак Брель; он тут симпатичный, в усах и очках с тонкой оправой, в жилете и галстуке...). Мари носит клетчатую мужскую кепку с завязанными ушками, большое драповое пальто и грубые башмаки: Жирардо работает над пластикой поведения женщины, жившей больше ста лет назад...

В том же, 1968-м, Жирардо доставляет себе — и публике тоже — удовольствие, снявшись в пародийном, очень смешном фильме «Эротиссимо» (режиссер Жерар Пирес). Ее тезка по роли, Анни, жена хозяина процветающей торговой фирмы «Все для младенца», не понимает, что озабоченность и явное охлаждение к ней мужа вызвано неприятностями по линии налогов, ей кажется, что она, Анни, просто недостаточно эротична... Уморительны мелькания ярких, как рекламные картинки, сцен и сценок, когда эта милая, простодушная, чистая женщина кидается в мутный, вызывающий обалдение мир «эротической индустрии» — с ее теоретиками, дизайнерами, тренерами, заклинателями. Она отдает себя в руки парикмахеров, косметичек, массажистов, портных; ее советчицами и практическими наставницами становятся оголтелые нимфоманки, она зубрит неведомые ей до того термины, обучается приемам и уловкам любовных изысков...

Год 1969-й. Новая встреча с Лелушем, фильм «Человек, который мне нравится». Снят в Америке. Она, Франсуаза — Анни Жирардо. Он, Роже — Жан-Поль Бельмондо. Она — актриса, снимается в США, он — музыкант. Их сводят профессиональные дела. Она прелестна. Он превлекателен. Он вообще-то женат, и она ждет друга, который ей небезразличен. Но так вышло, что их повернуло друг к другу: ночь вдвоем их так сблизила, зачем бы им расставаться поутру? И вот они, взявшись за руки, отправились в путешествие по Америке в поисках своей детской души. Все сверкает, сияет. Необычайная красота местности — но главное, пейзаж хорошеет от того, как они любят. Пол-

нота, пылкость, дыхание лирики — это фильм-баллада... Но может ли такое продолжаться? Ответить друг другу они смогут, когда встретятся, расставшись на десять дней. Она ждет его на аэродроме в Ницце, где назначено свидание. Франсуаза тут — а Роже не прилетит. Раздирающий взгляд Франсуазы обращен в пустоту... Все это — Лелуш, с его постоянной темой «мужчины и женщины», чья любовь преобразует все их окружающее, с постоянной его темой хрупкости счастья, но счастья, которое было и о котором он, Лелуш, может, способен рассказать.

Все это — Лелуш, который тогда умел — теперь этого о нем, к сожалению, не скажешь— приготовить самую душу актера для некоего взлета, возрождал в ней непосредственность, как бы освежал самое восприятие мира...

●

Этот раздел нашего рассказа можно было бы назвать «Год Анни Жирардо» — звездный ее год. Она снялась тогда в трех фильмах. Первый из них «перевернул Франции всю душу». Стал большим событием в духовной и идейной жизни страны. Жирардо, которая никогда не интересовалась политикой, оказалась, как это говорят во Франции, ангажированной, то есть взявшей обязательство высказаться прямо и по проблеме весьма острой...

Жирардо, вспомним, говорила, что она никогда не могла бы сыграть человека, который существует или существовал, — для роли в фильме Андре Кайатта «Умереть от любви» она сделала исключение. Ее, как и всех французов, потрясла история самоубийства Габриель Рюссье, преподавательницы лицея в Марселе, покончившей с собой из-за травли, которую вызвали ее отношения с учеником (в жизни его звали Кристиан, здесь он — Жерар, его играет юный дебютант Бруно Предаль).

Андре Кайатт перенес действие картины из Марселя в Руан (думается, что Руан здесь был выбран не случайно: Кайатту для его сурового, строгого фильма не к месту была бы приморская экзотическая сутолока южного Марселя, а кроме того, над самим именем этого города встает высокий трагический ореол места, где взошла на своей костер Жанна д'Арк) и дал героям другие имена (Габриэль Рюссье провратилась в Даниэль Гено) — все прочее оставлено без изменений.

Вот как писали о работе актрисы вскоре после премьеры: «Жирардо здесь не играет, она делает тут что-то большее, создавая образ смертельно уязвленной, раненной насмерть женщины... Здесь она чудо натуральности, чудо правдоподобия. Она отдала фильму всю себя». Она — уже не впервые ли после «Рокко и его братьев»? — сыграла трагедию.

На фильм Кайатта, вышедший в 1971 году, лег тревожный отсвет политической жизни страны, какой она была в году 1968-м, его весны, бурных дней майских студенческих волнений, когда молодежь занимала университеты, часами митинговала, жгла и калечила роскошные машины, заклеивала все стены лозунгами, выпускала боевые листки и инструкции для практиков баррикадного боя... Сама атмосфера в лицее, где преподает героиня Жирардо, еще несет в себе дыхание бури, эти юноши и девушки не могут расстаться, они всегда вместе идут куда-то после занятий, рассматривают какие-то свежие издания политических книг — говорят и перебивают друг друга, спорят. И она, Даниэль, тоже с ними вместе на уроках, на улице, у себя дома. Милая, такая стройная в брюках, такая молодая с этой короткой небрежной стрижкой (Жирардо вот-вот сорок, а тут она видится ровесницей своей героини, которой, помнится, было едва за тридцать), такая товарищеская со своими учениками... Картина Кайатта, и прежде всего образ, созданный здесь Жирардо,— это меньше всего повесть о страсти, настигшей зрелую женщину и ее семнадцатилетнего ученика (хотя, впрочем, Жерар, юноша физически зрелый, с курчавой темной бородкой, выглядит года на три старше). Это фильм о человеческом достоинстве, цена которого оказывается выше, чем жизнь.

Она, Даниэль, для него, Жерара, не первая женщина — а первая любовь. Как знать, может быть, и у нее, наверняка уже имевшей некую свою женскую жизнь, он тоже первый. Потому что жизнь стала как никогда

полной, потому что в ней теперь есть пронзительная нежность, тонкость понимания другой души, чистая, горячая и драгоценная радость видеть, говорить, прикасаться...

Даниэль и Жерар не думают и не говорят о своих чувствах — им это как-то не нужно,— но вот родители Жерара, эти буржуа, играющие в политику (в их книжном магазинчике полно всякой острой литературы, а стены заклеены портретами революционеров), встревожены тем, что их сын день и ночь говорит о своей преподавательнице, все время пропадает на каких-то там сборищах у нее дома. Они требуют у Даниэль оставить их сына в покое... Делают сыну выговор, ставят ему условие — прекратить этот скандальный роман. Сначала талдычат, а потом орут о «растлении несовершеннолетнего». Доводят до сведения властей — и вот двинулись колеса государственной машины закона... Вызовы к начальству лицея — вызовы к следователю — арест и предварительное заключение (разумеется, Даниэль уже уволена) — допросы, допросы, унизительные требования «назвать все своими именами», суд... А для Жерара — ежедневные домашние «проработки», доводящие его до открытого бунта, помещение в психиатрическую клинику, курс транквилизаторов, от которых человек превращается в тихого робота, действующего по командам, потом Жерара отправляют в другой город, под надзор зоркого деда...

Даниэль на суде оправдана. Но работы больше нет, но газеты продолжают свой крик — кто за, кто против, но все равно: ее имя у всех на устах. Единственное, что пока еще дает ей силы жить,— это короткая встреча с Жераром, когда он вырывается из больницы, и его письма. А потом письмо — одно, но, может быть, в эту минуту самое нужное — не доходит. И тогда Даниэль спокойно, молча, бесслезно выбирает смерть...

Едва ли не лучшая на его долгом пути, картина Кайатта — это строгость интонации, это абсолютная правда чувств при аскетичности игры всех без исключения актеров — и еще: это жесткая, леденящая душу в своей прозаической точности сфера, где допрашивают, держат в тюремных камерах или в больничной палате.

Жирардо, по существу в первый раз после фильма «Рокко и его братья», оказавшись в обстоятельствах остросоциального фильма, с удивительной силой передает весь ужас оди-

«Доктор Франсуаза Гайян», режиссер Жан-Луи Бертучелли

ночества и всю степень мужества того, кто оказался один на один с системой. Она понимает, что ни объяснить, ни доказать она ничего и никому не сможет. А вот что она сможет — так это ни на секунду не перестать быть самой собой. Не расслабляться. Не жалеть себя. Не отвечать истерикой на оскорбительные вопросы. Не сходить с ума от естественной брезгливости рядом с настоящими преступницами, которые дразнят ее своими непристойностями... Такой она и уходит: нет, не сломленной, а отдавшей жизнь за любовь, которая для нее стала синонимом чести...

Год 1971-й. «Год Анни Жирардо» — ее Даниэль в «Умереть от любви», ее Мюриэль Бушон в «Старой деве», ее Северина в «Мандарине»,— после трех этих картин традиционный опрос принесет ей звание лучшей актрисы Франции.

Смотреть эти фильмы подряд необычайно интересно! Просто поражаешься тому, что все эти три роли — все эти три женских характера, не имеющих между собой а б с о л ю т н о ничего общего, создала одна и та же актриса.

«Старая дева» режиссера Жан-Пьера Блана — самый популярный из фильмов Анни Жирардо, показанных в нашем прокате.

Что тут очень интересно: Жирардо при всем том, что, как это говорится, иголочку нельзя просунуть между нею и образом, который она создает, вступает с нами, зрителями, в некоторый веселый заговор: ведь она и г р а е т некрасивость Мюриэль, сама будучи здесь на редкость привлекательной, она и г р а е т старую деву, сама будучи такой женственной, страстной в любви и в материнстве (о Жирардо известно, что она мать «властная, горячая и бесконечно способная к пониманию»), она и г р а е т холостячку, зануду, необщительную и педантичную даже на отдыхе, сама будучи семейной, гостеприимной, любительницей стряпать и угощать, переставлять мебель, делать покупки, заниматься лыжным спортом.

Неужели перед нами образец искусства представления — в отличие от искусства переживания, пример которого та же Жирардо с поразительной силой т о л ь к о ч т о явила нам в фильме Кайатта? Если хотите, да. Здесь, в этой стороне роли Мюриэль, актриса является нам во всем блеске мастерства классического и традиционного,— а для актерского искусства Франции в это классическое и традиционное обязательно входит владение техникой «театра представления». И в то же время, работая перед камерой, а не на сцене, Жирардо оказывается способной строго соблюсти непреложный для кино закон существования героя во плоти. Должно быть, та особенная радость, которую испытывали мы, зрители «Старой девы», связана еще и с наслаждением — пусть неосознанным — мастерством актрисы, которой доступны все способы игры.

...Итак, перед нами заурядная история про заурядную женщину — без малейшей попытки подняться куда-то ввысь, если и не на уровень, то хотя бы по направлению к чеховской «Даме с собачкой» (не случайно, что никому даже в голову не пришло припомнить в связи со «Старой девой» чеховский шедевр с его сходной фабульной завязкой).

Жирардо пришла сюда, на этот унылый пляж, в этот жаркий, до одури скучный курортный городишко, в этот второразрядный пансионат — пришла в облике этой Мюриэль, сознательно расчертившей свою жизнь на манер какой-то таблицы. Мюриэль твердо решила быть, как все,— и стала, как все. Разве вот только не захотела, принципиально не захотела выходить замуж — в это веришь — и, вызывая всеобщее изумление, придумала какой-то не то абажур, не то плащ-палатку для переодевания. Да, Жирардо сыграла заурядную женщину, которая необычна, а потому и интересна тем, что р е ш и л а быть заурядной и стала такой всецело: ничего там, внутри, у нее не скрывается, никаких сокровищ душевных там нет. И если дальше у нее состоится встреча с Габриэлем Маркассю, не следует думать, что мир осветится чудесной вспышкой великой любви. Фильм легко было бы продолжить — дать его вторую серию под названием «Мадам Маркассю», но, право же, ничего нового про этих двоих мы бы не узнали.

В том же, 1971-м, Жирардо и Нуаре встретились снова — в фильме Эдуара Молинаро

«Знакомство по брачному объявлению», режиссер Робер Пуре

«Мандарин». И опять Жирардо удивила. Кажется, что для ее Северины пригодилось все то, что было отброшено за ненадобностью в образе Мюриэль и здесь вырвалось наружу с неистовой энергией. Северина — жена управляющего элегантным отелем где-то в самом центре Парижа (его и играет Нуаре) — само воплощение жадного, здорового аппетита к жизни. К плотским радостям счастливого, упорядоченного супружества. К хлопотам по управлению сложным хозяйством отеля. К стряпне, к вкусной еде, к организации веселых домашних праздников...

В «Мандарине», поставленном по популярному тогда роману, каждое из действующих лиц — от бабушки Северины, старухи Буль, сыгранной знаменитой Мадлен Рено концертно, подобно целой программе блистательных аттракционов (здесь и триумф в кегельбане, и лихой чарльстон, и баловство на ночной улице, когда она возвращается после хождения по барам с внуками), до этого возмутителя спокойствия, красавца-англичанина Тони, ласкового, по-животному непосредственного и в то же время словно завороженного не то своим «хипповством», не то какой-то самодеятельной замудреной философией; от этой странноватой пары младших сестер и брата Северины — меланхоличных, неистово привязанных друг к другу, проводящих часы в сумасшедше разукрашенной поп-артом комнате за слушанием арий из опер Верди, — до мужа Северины, воплощения прозы жизни, туповатого, наивного и счастливого под каблуком жены, — здесь каждый из действующих лиц — не забудем еще и Северину — входит в некий занятный многоугольник, приведенный в динамику появлением юного англичанина. Так вот, не теряя своей исходной комедийности, фильм Молинаро «Мандарин» (его название связано с проходящим через картину образом старомодного оранжевого абажура, напоминающего этот плод) был бы серьезнее, содержательнее, если бы он не был так переслащен розовыми — а точнее, оранжевыми — красками буржуазной идиллии, если бы в этих образах хоть как-то проступило бы ироническое, оценочное авторское начало — ясность ви́дения того, что все эти способы жить обеспечены большими деньгами и полным отсутствием серьезных забот.

Северина бесится, узнав о том, что Тони

любит другую, счастлив будущему ребенку и хочет жениться: Жирардо играет это с несвойственной ей, как актрисе, грубоватостью. Играет так потому, что Северина бесится, словно у нее схватили с тарелки большой и вкусный кусок.

Прошло уже больше десяти лет с того, 1971-го, который мы отметили как «год Жирардо». За третий десяток перевалило количество картин, в которых она за это время снялась. Говорят — и справедливо, — что она бывает не слишком разборчива: «Я никогда не умела отказываться от ролей», — отвечает Жирардо смущенно... А еще она говорит о том, что ее теперь в особенности привлекает возможность играть женщин, имеющих разные профессии (сама Жирардо подсчитала, что сменила на экране 36 (!) профессий своих героинь, из которых три были сугубо мужские — шофер такси в «Последнем поцелуе», комиссар полиции в «Нежном полицейском», адвокат в «Черной мантии для убийцы): «Искать профессиональный отпечаток в героинях всегда интересно, это освобождает от однообразия — а в прежнем кино женские роли так повторяли одна другую еще и потому, что на героинях тогда не было — и по жизни не могло быть — этого самого отпечатка. Мне очень нравится играть специалистов своего дела. Я непрерывно трусь около настоящих профессионалов, когда должна играть женщину, занятую тем-то или тем-то»...

Но вот в 1973 году, опять снимаясь у Андре Кайатта, она сыграет прежде всего жену (здесь не важно, что ее Сильвия Пейрак, как помнится, что-то делает в парижской фирме, не то обставляющей квартиры, не то шьющей элегантную одежду). В оригинале фильм называется «Нет дыма без огня» — в нашем прокате он известен как «Шантаж». После «Умереть от любви», где образ, созданный Жирардо был центром и сердцем картины, ей здесь предстояла роль не первого плана, потому что весь фильм построен по иным законам и главного героя тут нет. Главное здесь — зловещий, искусно запутанный узел политической интриги, перипетии предвыборной борьбы мужа Сильвии доктора Пейрака и Буссара, нынешнего мэра небольшого городка где-то возле Парижа, за место будущего мэра. Здесь будут и убийства, и ловкая подделка непристойной фотографии, и

«Говорите, мне интересно», режиссер Эдуар Молинаро

угрозы по телефону, когда доктору Пейраку впрямую скажут, что эту фотографию найдут у себя в почтовых ящиках все и каждый, если только он не откажется снять свою кандидатуру; провокация, когда того самого фотографа, который изготовил фальшивку, сначала убьют, а потом искусно приведут к его трупу Пейрака и тот будет арестован. Будет отчаянная и удачная попытка подруги Сильвии, Ольги (это в ее доме происходили оргии, к которым Сильвия не имела ровно никакого отношения), погасить пожар: Пейрак освобожден из тюрьмы, Буссар вынужден снять свою кандидатуру...

Пейрак надломлен: решит ли он теперь, после всего случившегося опять баллотироваться на место мэра? Должно быть, нет.

Но самое главное здесь — это трещина, которая надломит семейный мир Сильвии, потому что ее муж, честный и храбрый доктор Пейрак, не может избавиться от наваждения клеветы. Пусть по чьему-то звонку он выпущен из тюрьмы, пусть с него снято обвинение в убийстве, — но липкая грязь, которой облили его жену, не дает ему покоя. Сильвия поддерживает мужа от начала до конца, она уговаривает его терпеть и бороться. Но и в ней самой все словно сжимается в какой-то комок, она чувствует себя бесконечно одинокой и доходит до попытки самоубийства.

Жирардо играет Сильвию по-актерски скромно. И здесь у нее, как всегда, безупречное понимание жанра фильма, его композиционного строя: она, Анни Жирардо, никогда не повышает тона и не говорит: «Я — Анни Жирардо, и я хочу, чтобы было так»; она всегда думает, что режиссер знает свое дело лучше, чем она, и ждет его указаний. «В этом смысле я смиренна», — сказала она в одном из интервью. Для нее самое важное работать с теми людьми, которые ей нравятся.

Фильм «Доктор Франсуаза Гайян» (год выпуска 1975-й) был единственным на всем творческом пути актрисы, когда самая идея экранизировать роман Ноэля Лорио «Крик» принадлежала ей. «Мне, — говорит Жирардо, — представилось очень важным показать женщину, которая побеждает беду тем, что не принимает, казалось бы, неизбежного. А что до темы и материала — они мне близки: я сама из медицинского мира, была медсестрой».

«Доктор Франсуаза Гайян — славная, хорошая женщина, которая защищает остальных хороших женщин; женщина на уровне своих зрительниц», — так писали об этой работе Жирардо вроде бы в похвалу, а где-то на донышке чуть-чуть иронизируя: де, стоит ли быть на уровне своих зрительниц актрисе такого ранга? Жирардо считает иначе. Она вообще никогда не бралась за роли тех, кто «выше» этого уровня, — нет в списке ее кинороле й ни великосветских дам, ни знаменитостей, ни каких-то исключительных личностей, не говоря уже о коронованных или титулованных особах. Она сказала, что для нее было бы пыткой и казнью, если бы ее заставили играть этакое замудреное существо в вечернем платье и с полуметровыми ресницами: «правда, мне этого никогда не предлагали, но если бы предложили, я бы сдохла». И тут же со смехом и ужасом вспоминает, как ей только однажды пришлось «делать лицо» и надевать сверкающее вечернее платье, — когда она получала свой «Кубок Вольпи» в Венеции. Она заявляет без обиняков: «Женщина не должна отказываться от своих инстинктов — пусть не обращает внимания на идиотские советы социологов, которые в газетах приводят свою статистику необратимого процесса эмансипации. Женщина должна оставаться в контакте с реальностью своей жизни — стирка, глажка, покупки, — а не бежать от всего этого в институты красоты». Но ее героиня — это женщина самостоятельная, прочно укорененная в жизни прежде всего за счет своей профессии, своего труда, которую не заставишь быть ни наседкой, ни рабыней.

Фильм «Доктор Франсуаза Гайян» (его поставил Жан-Луи Бертучелли) — антипод довольно распространенного жанра «медицинской мелодрамы»: нас не зовут жалеть, ужасаться, проливать слезы, нас даже не приглашают идентифицироваться с героиней Жирардо, внезапно обнаружившей у себя смертель-

но опасную болезнь (ведь с каждым из нас такое может случиться...). Франсуазе в особенности трудно, потому что она до тонкостей знает, что с нею стряслось и как все будет. И она проходит крестный путь от такого понятного ужаса, от отчаяния, от молчаливого крика — до ясных мыслей о том, что надо бороться за жизнь. Она изо всех сил держит себя спокойной в семье, говорит правду мужу — и это внезапно и естественно возрождает их человеческую близость: как ей сейчас нужно прильнуть, прижаться к его плечу и какой надежностью ей это плечо сейчас отвечает... Она идет к коллегам — доверяет себя их искусству. Те не произносят громких слов, а надежно, просто предлагают ей сделать все, что будет в их силах. И делают.

Последний кадр: Франсуазу на каталке везут в операционную — рядом идут муж, сын, дочь. В эту минуту они — едины, они — семья.

Потом никаких кадров не будет, а будет голос Франсуазы, которая скажет нам, что она победит.

●

«Не хочу, чтобы надо мной плакали, — говорила Жирардо в 1977 году, во время съемок фильма «Нежный полицейский», — пусть смеются. Хватит у людей своих горестей в жизни, зачем еще и с экрана их расстраивать? Ведь можно же их рассмешить или хотя бы заставить улыбнуться, не похабничая. А разве плохо внести в комедию легкое прикосновение чувствительности?..»

Так оно и есть: во многих своих работах последних лет Анни Жирардо смешит и неизменно вносит это самое «легкое прикосновение». Так было в фильме «Знакомство по брачному объявлению» (оригинальное название «Беги, чтобы я тебя поймал») и в фильме «Говорите, мне интересно», где у Жирардо появился новый прекрасный партнер Жан-Пьер Мариэль, нисколько не похожий на Филиппа Нуаре, но тоже удивительно попадающий «в тон» Жирардо. Так было в фильме «Нежный полицейский». Так было в фильме «Последний поцелуй», где мы опять увидели Бернара Фрессона, с которым Жирардо играла у Кайатта в «Шантаже», и увидели ее — теперь уже женский — дуэт с весьма своеобразной актрисой острого гротескного рисунка Марией Паком...

Большинство этих фильмов — они за вычетом «Нежного полицейского» были на наших экранах — «на двоих», и Жирардо здесь опять и опять получает радость и от разнообразного партнерства, и от столь интересной для нее задачи играть женщин разных профессий. В первом из названных фильмов она — парикмахер, стрижет изысканных псов в салоне «Шикарная собака», во втором — фармацевт парижской аптеки, в третьем — полицейский инспектор, в четвертом — шофер парижского такси. Каждый раз она одинока, но, как это говорится, справляется с собственной жизнью без неврозов и нытья. Она откровенно, без ханжества хочет найти себе друга или мужа, но не рыдает, когда друг ее внезапно бросает, и с умным юмором проходит те нелепые перипетии, которые готовят ей и это «знакомство по брачному объявлению», и этот странный роман по телефону («Говорите, мне интересно»), и этот дурацкий уличный инцидент («Нежный полицейский»),— чтобы ее одиночество кончилось...

Повторяет ли актриса тут некую выработанную для нее схему? Конечно, повторяет. Но где есть Жирардо — там схеме уже не место, потому что, оставаясь собой, — а ведь мы этого от нее и хотим, не правда ли? — она, без малейших признаков усталости и «актерского склероза», как она сама это называет, по-прежнему остается сама собой, меняясь лишь в той мере, в какой меняются ее персонажи. Но она говорила — еще тогда, в своем звездном 1971 году: «Надо уметь стареть. Сейчас я знаю, что перешла какую-то роковую точку. Я вхожу в осень», — и вспоминает Бетт Дэвис, потому что хочет брать с нее пример.

«Надо быть четким. Знать, на каком ты свете. О прошлом? — нет, о прошлом не думаю. Живу настоящим временем. Учусь этому каждый день... Я сейчас счастлива. Моя дочь со мною щедро нежна, и моя сегодняшняя

работа меня увлекает. А совершенства, на мой взгляд, на свете нет».

Попозже, гораздо ближе к нашим дням, она добавит: «Мне кажется, что человек должен добиться в жизни хотя бы одного — умения оставаться в хорошем настроении. Мне претит отравлять людей своими неприятностями. Мы же знаем, что жизнь весьма эфемерна и пройти по ней надо как можно лучше. И это возможно, потому что есть работа, есть какие-то удовольствия, есть какой-то день, лучший из всех, есть семья, а семья — это очень важно! Конечно, когда глядишь на жизнь открытыми глазами, очень трудно ее принять, — но я стараюсь извлечь лучшее из того, чего я не могу изменить, и ничего не приукрашиваю... Я думаю, что публику ко мне притягивает вот что: я себя не улучшаю, остаюсь при всех своих недостатках, и женщины узнают во мне себя... А если у меня застопорится с кино, я возьмусь за любую работу»... Анни Жирардо могла бы добавить: как много на свете людей, которые не рискнут быть такими правдивыми и лишенными кокетства, как она, — только она этого не сделает. Не тот характер, не то воспитание, чтобы считать себя особенной, единственной, чтобы ставить себя в пример.

А ведь она — особенная, единственная и такая замечательная — эта настоящая француженка, настоящая женщина, настоящая актриса Анни Жирардо.

Зарубежный фильм на нашем экране

О. Филимонов

Обманчивость очевидного

«ТРЮКАЧ» («The Stunt Man»)
Авторы сценария Лоуренс Б Маркус, Ричард Раш. Режиссер Ричард Раш. Оператор Марио Този. Художник Джеймс Шоппе. Композитор Доминик Фронтьер Производство «Мелвин Саймон Продакшнз» (США).

Фильмы, напоминающие этот, мы видели. С похожей историей и персонажами, характерными для «кинематографа о кинематографе». Но, как говорится, то, да не совсем...

Кинороман американского режиссера Ричарда Раша, с которым не так давно познакомились наши зрители, обладает некоторыми особенностями, побуждающими присмотреться к нему повнимательнее.

Фабула ленты такова. Некий молодой человек, главный герой картины, спасается от полиции. До поры нам неведомо, за что его преследуют и кто он. Волею обстоятельств беглец вступает в стычку с незнакомцем, который погибает. Причем все складывается так, что в смерти незнакомца (оказавшегося каскадером) герой склонен обвинять себя. Далее, пытаясь скрыться, парень попадает на съемки фильма, режиссер которого неожиданно нанимает его каскадером вместо погибшего. Наш герой, вынужденный принять это предложение, переживает немало неприятных минут, ибо трюки у него рискованные, а режиссер, с его демоническим нравом, требует всегда и во всем беспрекословного подчинения. Но в итоге все заканчивается благополучно: «каскадер поневоле» добивается успеха и даже находит любовь. Вот вкратце и все, что происходит в фильме, снятом, в общем-то, по традиционным голливудским рецептам — с удачливым героем и счастливым концом. Со множеством аттракционов, частью выполненных весьма изобретательно.

Однако, как станет ясно из дальнейшего, фабульный объем не вполне адекватен в данном случае объему сюжета.

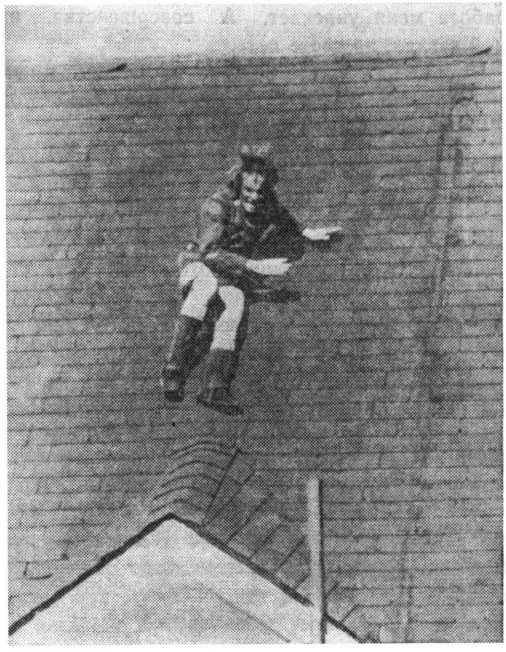
Фильм в фильме — прием не новый. Аналоги

известны, в том числе и такие, где жизнь кинематографического персонажа выходила за рамки условной «киношной» жизни и становилась реальностью. В «Трюкаче» смерть каскадера влечет за собой рождение другого. Человек как бы воссоздается в жизни или, вернее, один человек замещает другого в жизни. Да не просто один человек — другого, место погибшего занимает тот, кто, возможно, причастен к его гибели!

К тому же, как выясняется впоследствии, режиссер нанимает нашего героя, его зовут Кеймерон (Стив Рэйлсбэк), в основном из чувства любопытства, а не сострадания, желая поставить своего рода психологический эксперимент. Заодно он хочет убить еще «двух зайцев»: избежать неприятных объяснений с полицией, выдав Кеймерона за погибшего каскадера, и не нарушить жесткого графика съемок. То есть, протягивая преследуемому руку помощи, он действует преимущественно в собственных интересах. Так профанируется, заведомо «снижается» идея бескорыстия. И этот пример — далеко не единственный.

Как мы увидим дальше, профанация (а точнее — «снижение», показ оборотной стороны понятий, вещей и поступков) становится в картине сквозным многозначным приемом, художественной функцией, основой и особенностью поэтики ленты. Мистификация здесь идет «вширь» и «вглубь», касаясь и расстановки основных персонажей. Где-то с середины фильма начинаешь ощущать, что Кеймерон—лишь «и. о. героя», а истинным носителем действия оказывается режиссер Илай Кросс, которого изящно, с некоторым даже кокетством опытного мастера играет маститый Питер О'Тул. Внешне абсолютно уверенный в себе, он искусно «начиняет» трюки новоявленного каскадера, заодно выхолащивая его жизнь, пытаясь полностью подчинить ее своим целям. Трюкачом, фокусником, столь же жестоким, сколь и изобретательным, является именно он. Фокусником — запомним это...

Кинороман «Трюкач» имеет несколько ипостасей. Внешняя, событийная сторона не является ни опорой для предугадывания поступков (как это зачастую бывает), ни ориентиром



«Трюкач»

для оценки людей; второй, психологический, срез дает не только мотивацию поступков, но и оценку, и представление их в разных плоскостях. Впрочем, оценку чаще всего — далеко не однозначную.

Взять, например, эпизод дебюта нового каскадера. По сюжету снимаемого фильма он американский летчик (время событий — первая мировая война), которого сбили и который вот-вот попадет в руки врага. Он убегает по крышам. Пули ложатся так густо, что буквально некуда ступить. Взрывы разносят флигели и мансарды окружающих домов в щепы. За каждым углом — вражеские патрули. Опасность упасть, погибнуть столь велика, а жестокость «игры» столь очевидна, что из игры в глазах Кеймерона все это превращается в западню, во всеобщий издевательский заговор. Каскадер проваливается в «фонарь», выходящий на крышу, бегство переходит в падение. Но ужас мгновенно сменяется впечатлениями

иного рода: герой снимаемого фильма, которого сейчас подменяет Кеймерон, оказывается в солдатском борделе среди пьяных клиентов и полураздетых девиц. За стенами дома — стрельба и убитые, кровь и дым, а здесь — веселье, смех, разгул примитивных страстей. Пир во время чумы. Летчика, еще не опомнившегося от падения, хватают, несут с хохотом, тормошат, похлопывают, подкидывают, сдирают с него одежду...

От столь быстрой перемены «декораций», оттого, что не уйти из центра внимания ни там, в жизни, ни тут, на съемочной площадке, оттого, что он голый и в прямом и в переносном смысле, наш герой близок к сумасшествию. И вдруг все неприятное, как мираж, тает и вместо цепких, оскорбительно-насмешливых рук — руки и объятия дружеского участия, дружелюбные улыбки: конец съемочного дубля, завершение эпизода...

Резкая смена смертельного страха беспечным разгулом — уже своеобразный прием. Но Раш идет дальше, профанируя и то, и другое. И страх, и разгул — игра. Не чувства, а их «футляр». А что же истинное чувство? Где оно? Дело в том, что, взыскуя подлинных чувств и событий, Кеймерон постоянно сталкивается с мнимыми. Временами появляется ощущение игры ради игры. Но это не так. Ведь одновременно сюжет приобретает иной, неявный смысл. Некто «Х» спасается в кино от преследователей, от жизни. Но возможно ли спасение в кино, в искусстве вообще — от жизни? Тем не менее герой, по незнанию, пытается спастись. Разветвленная ассоциативность фильма проявилась и здесь. По-настоящему все и начинается-то на экране лишь тогда, когда Илай Кросс, могущественный и загадочный, приглашает «загнанного в угол» будущего каскадера жестом волшебника, как Алису, войти в страну чудес.

Как и Алису, его (впрочем, и зрителя тоже) ждут здесь разные открытия, по большей части — мнимые. Как и в сказке Кэролла, вещи существуют, кажется, сами по себе, вне видимой связи с человеком, не подчиняясь привычной логике. Да к тому же это вещи-оборотни, которым нельзя верить. Вещи, люди, события способны изменять тут и свои оттенки, и даже смысл. Причем чаще всего неожиданно, непредугадываемо... Где-то в начале фильма Кеймерон и зритель вместе с ним наблюдают страшную картину гибели нескольких десятков солдат, попавших под бомбежку — оторванные конечности, головы, вывороченные внутренности... Идет съемка — и зритель должен, казалось бы, понимать: это же не на самом деле! Но все сделано так натурально, что трудно не содрогнуться от ужаса. Спустя секунды обнаружатся зарытые в песок — целые и невредимые — руки и ноги, актеры встанут, поднимая муляжи оторванных голов и конечностей. Зрителя в очередной раз мистифицируют... Спустя еще мгновение в воду упадет на глазах Кеймерона ветхая старушка. Спасенная им, она моментально преображается в юную красавицу, исполнительницу главной женской роли в фильме Кросса актрису Нину Фрэнклин (Барбара Херши). Так начинаются другие — любовные — страдания Кеймерона, лишь дополняющие отчаяние преследуемого. Ведь на съемках за ним идет постоянная охота: за ним бегут, в него стреляют, в одном из дублей его преследует, проламывая стены, урча мотором, похожий на тупое животное броневик. Укрыться негде... Все это — как в страшном сне... Но то — не совсем сон; во всяком случае, он очень напоминает происходящее наяву.

Ибо в параллельно идущей, реальной жизни — та же погоня и те же судорожные попытки спрятаться. Мотив бегства повторяется в «Трюкаче» в различных вариациях. Уйти от жизни в кино не удается, «киножизнь» мнима, да и вообще самоизолироваться от жизни, не обманывая себя, невозможно. С тем же успехом можно заткнуть уши, закрыть глаза и считать себя в безопасности. Хотя в какой-то момент герой и готов поверить в эту фальшивую безопасность...

Все в фильме носит какие-то имена и названия, но абсолютно все двойственно, двулико, зыбко. Как зыбок мираж или многосмыслен сон. По существу, единственным реальным лицом является главный герой. Но его настоящее имя — Кеймерон — с самого начала забыто: его зовут или именем исчезнувшего каскадера,

или Счастливчиком. Как же трагично-иронично это звучит! Ведь он один в своей натуральности, естественности среди скопища масок: можно подумать, что искренен режиссер, но он, оказывается, исподтишка наблюдает за новым каскадером, прогнозирует его поступки (недаром последний кричит, что ему кажется, будто жизнь идет по чужой воле, по предложенному сценарию); искренне любит Нина, но, похоже, для нее важнее р о л ь в фильме о несчастной любви, игра в любовь, чем настоящая и разделенная любовь к Кеймерону.

Временами эта карусель ролей, карнавальность начинает затягивать и самого героя. Рассказывая Нине о причинах своего бегства, Счастливчик и сам впадает в тон профанации. Он повествует в серьезных, драматических даже интонациях о своем преступлении, изрядно при этом лицедействуя: оказывается, он надел на голову полицейскому ведро с мороженым и у того отмерзли ухо и кончик носа. Так, резко снижая пафос своих злоключений, смешивая высокий стиль с низким, герой демонстрирует свою зараженность всеобщей самоиздевкой, ироничным отношением буквально ко всему. Покровы значительности (ведь до поры кажется, что единственно неподдельным в этом балагане остается преступление и безысходность героя), трагизма с тайны Кеймерона сдернуты — и пораженный зритель видит, что профанировалось... само несчастье. К тому же вся эта ударная сцена происходит не то в костюмерной, не то на складе реквизита, где лезет в глаза пестрая смесь каких-то костюмов, мундиров, портретов, разлившихся банок с краской и прочей мишуры. Необязательность всех этих вещей, их ненатуральность и нелепость создают контраст с возникшей в начале сцены серьезностью откровения, а затем — полную гармонию с разухабистостью балаганного действа, под конец переходящего в неистовую буффонаду.

Кстати сказать, именно буффонность многих эпизодов подчеркивает карнавальность происходящего, закономерность смешения принципов и беспринципности, любви и равнодушия, ядра и оболочки. Карнавальность, неустойчивость мира требуют, по мнению авторов, ироничного к себе отношения, печального согласия с сущим. Неосновательность, зыбкость жизни высвечивается в фильме и переходом из ирреального в реальность. Герой переходит из фильма в жизнь и обратно. В связи с этим можно вспомнить английскую ленту «О, счастливчик!», в которой герой так до конца и не понимал, что он — в центре внимания каких-то неведомых сил. Что за ним наблюдают, часто — с усмешкой. Что его жизненные треволнения суть заготовленные трюки, фрагменты «сценария». Сказанное в значительной мере можно отнести и к фильму «Трюкач», хотя эта картина в гораздо большей степени тяготеет к коммерческому кинематографу, нежели к тому острокритическому направлению в искусстве, к которому принадлежит работа Линдсея Андерсона, по праву относимая к английской киноклассике.

...Счастливчик замышляет побег из съемочной группы, но выясняется, что Кросс это предвидел; совершенно натуральное, гибельное падение машины в реку оказывается хорошо продуманным спасением и т. д. Заметим, что режиссер Илай Кросс вроде бы всегда остается хозяином положения, но на поверку выходит, что и он подвластен игре каких-то сил, в чем Илай и признается Нине; да и саму Нину у него «уводят» — и это при его всемогуществе! Трюкач — понятие неодномерное. Трюкач — и тот, кто режиссирует, и тот, кто исполняет. По сути дела, и режиссер Илай, и исполнитель-каскадер — как бы один и тот же человек в разных ситуациях. Не зря и связаны они взаимно. Так кто же из них трюкач?

Постоянно повторяемая мысль о надувательстве, фальши, очевидной и совсем незаметной, «изящной» профанации, естественно, побуждает спросить: а что же здесь правда и есть ли она?

Это главный вопрос, ответить на который — значит выяснить наиболее важный содержательный аспект фильма.

Почему, собственно, как было замечено вначале, заслуживает эта картина внимательного анализа? Не потому ведь только, что в ней мастерски и со знанием дела показаны будни «фабрики грез», «кухня» голливудского кино-

производства, с его отлаженностью и размахом, с его всепроникающим рационализмом и абсолютным диктатом бюджета и режиссера. И даже не потому, что здесь фигура режиссера выглядит не совсем обычно и интересна сама по себе: Илай Кросс, эдакий «небожитель», чаще парит над землей, чем ступает по земле, используя для этого то мощный вертолет, то гигантский операторский кран; он управляет массовкой, словно полководец армией; он волен «казнить» и «миловать», а любое его желание — закон... Да, все это выглядит занятно, эффектно. Но если бы все тем и ограничивалось, надо бы было признать, что «Трюкач» — еще один кинорассказ о том, как делается кино, каких было уже немало, и, кстати, в этом своем качестве он, независимо от мастеровитости постановщика, выглядит вполне традиционно, будучи и фильмом о Голливуде, и голливудским фильмом, сделанным с немалой долей самодовольства и мишурного блеска, столь характерными для американского коммерческого кинематографа.

Однако есть в картине и еще один, пусть тонкий, непроработанный, но все же время от времени проступающий на поверхность слой, позволяющий говорить об определенной причастности этого порой слишком нарочитого и трескучего «карнавала» к реальности серьезных жизненных проблем, об известной искренности авторов. Не зря же столь многое в жизни представляется им профанацией, подтасовкой, попыткой выдать пустяк за значительное! И не случайно режиссер-деспот Илай Кросс, которому так нравится его роль «полубога», манипулирующего людьми и без раздумий подвигающего их на смертельный риск, сам в конце концов предстает на экране как объект чьих-то манипуляций. Ведь Кросс снимает антимилитаристскую ленту, хотя о конкретном ее содержании судить трудно. Можно только предположить — по обилию чисто развлекательных сцен, призванных лишь пощекотать зрителю нервы, и по явно мелодраматической фабуле, — что это должна быть «кассовая» картина. Но Илай Кросс не похож на заурядного киноремесленника, а из отдельных, брошенных им на ходу реплик легко догадаться, что замысел будущего фильма ему еще до конца не понятен, что работа не доставляет ему удовлетворения. Ясность вносит здесь Сэм (Аллен Гурвиц), сценарист и приятель Кросса, когда говорит: «В свое время, когда был Вьетнам, ты жаждал снять серьезный проблемный фильм, бросить вызов войне. Тебе не разрешили. А теперь, когда разрешили, войны нет и ты стреляешь из пушек по воробьям...» И Илаю Кроссу нечего возразить... Тема Вьетнама возникает в картине и в связи с судьбой Кеймерона, который несколько раз со злобой и горечью вспоминает о своем участии в этой войне, бесчестной и бессмысленной, по его убеждению. Стоит, наконец, упомянуть и такую фразу режиссера Илая Кросса, сказанную по поводу снимаемого им фильма: «Война — ужасающее зло, но она лишь один из симптомов болезни».

...В самом начале картины есть короткий, но любопытный эпизод. На пути стремительно несущейся машины лежит собака. Благодушно настроенная, разомлевшая на жаре псина, видно, считает себя «в своем праве», поскольку не собирается уступать дорогу и лишь лениво косится в сторону приближающегося автомобиля. Кажется, сейчас вот машина оставит от собаки мокрое место! Но она неожиданно мягко тормозит и вежливо сигналит. Заблуждение, сознание мнимой безопасности, с одной стороны, и нежелание показать свою подлинную силу — с другой. Подобное толкование этой далеко не случайно появившейся здесь сцены целиком, думается, отвечает и стилистике, и подтексту фильма «Трюкач». Фильма, содержащего вполне уловимый намек на иллюзорное благополучие и реальные противоречия самой действительности, вызвавшей к жизни это произведение.

Синерама

Австралия

В Сиднее состоялся XXI конгресс Международного центра школ кино и телевидения (СИЛЕКТ), на котором присутствовали представители киношкол двадцати государств и наблюдатели из ряда стран Азии, Африки и Тихоокеанского региона; участники конгресса обсудили две темы: «Современная киношкола и кинематограф развивающихся стран» и «Взаимодействие средств кино и телевидения в системе кинематографического обучения».

На конгрессе было принято решение, касающееся участия СИЛЕКТ в развитии обучения аудиовизуальными методами в странах Азии, Африки и Латинской Америки. Для осуществления сотрудничества с развивающимися странами в этой области намечается создание отдельного регионального центра СИЛЕКТ.

Киношколы Болгарии, Ганы и Греции стали новыми членами СИЛЕКТ, а в число его ассоциированных членов приняты киношколы Кении и Верхней Вольты, а также Калифорнийский институт искусств и кинофакультет Нью-Йоркского университета.

Представитель Советского Союза ректор ВГИКа профессор В. Н. Ждан вновь избран вице-президентом СИЛЕКТ.

В. Утилов

Бельгия

Внимание критики и любителей кино привлек полнометражный документальный фильм, «Я, Анна Маньяни», созданный бельгийским режиссером Крисом Вермокеном. Как отмечается в прессе, глубокое знание материала, талантливая его организация позволили Вермокену полно воссоздать историю жизни великой итальянской актрисы. В картине использованы многочисленные интервью и выступления Маньяни, высказывания тех, кто близко ее знал и с нею работал. Документальные кадры режиссер соединил с фрагментами из картин с участием Анны Маньяни, причем этот монтаж носит не хронологический, а ассоциативный характер, имея целью раскрыть черты дарования актрисы, ее взгляды на жизнь и искусство. О славной, но нелегкой творческой судьбе Маньяни с экрана рассказывают Роберто Росселлини, Витторио Де Сика, Эдуардо Де Филиппо, Федерико Феллини, Альфредо Джанетти (в фильмах Джанетти актриса снималась в последние годы жизни). Проникновенно звучат воспоминания ближайшей подруги Маньяни видной итальянской сценаристки Сузо Чекки Д'Амико, актеров — товарищей по работе в кино.

Фильм бельгийского документалиста был показан в Риме под открытым небом, в развалинах базилики Максенция. На этом массовом просмотре, где собрались сотни римлян, присутствовали сын актрисы Лука Маньяни и американский драматург Теннесси Уильямс, по пьесе которого был снят знаменитый фильм «Татуированная роза» с Маньяни в главной женской роли.

Вместе с вышедшими в последнее время книгами, в частности двумя беллетризованными биографиями Анны Маньяни, картина Криса Вермокена — свидетельство неугасающего интереса к творческому наследию выдающейся актрисы, оставшейся знаменем и символом итальянского неореализма.

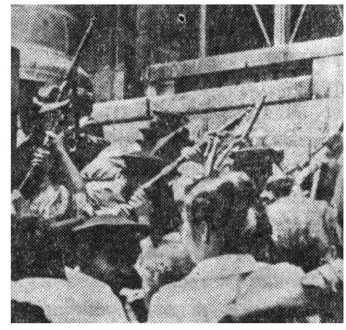
А. Сергеева

Болгария

XVII национальный фестиваль художественных фильмов «Варна-82» подытожил двухлетний период творческих поисков болгарского кино. Выступая на заключительном обсуждении конкурсной программы, первый заместитель генерального директора государственного объединения «Болгарская кинематография» Христо Кирков отметил, что главной особенностью фильмов, показанных на фестивале, было стремление их создателей «развить и углубить плодотворные тенденции, проявившиеся в кино 70-х годов, умножить ценный опыт наступления на территорию современности». Такие картины, как «Элегия» Эдуарда Захариева, «Лавина» Ирины Акташевой и Христо Пискова, «Милость к живым» Тодора Стоянова, «Дом для нежных душ» Евгения Михайлова, «Ансамбль без названия» Людмила Киркова, «Йо-хо-хо» Зако Хеския, свидетельствуют о большом разнообразии тем, сюжетов, героев, к которым обращается сегодня кино социалистической Болгарии.

Национальный киносмотр проходил под традиционным девизом «За неразрывную связь кино с народом!» — и фильмы, включенные в программу фестиваля, показывают, насколько чутко реагируют кинематографисты Болгарии на жизненные

«Удар», режиссер Борислав Шаролиев (фото из журнала «Болгарские фильмы»)



явления и проблемы, интересующие современника, как настойчивы они в своем желании правдиво рассказать о заботах, волнениях, радостях своих соотечественников.

Другим отличительным качеством болгарского кино последних лет, проявившимся на фестивале, является заметная активизация диалога с широкой аудиторией, успешный поиск наиболее действенных форм художественной выразительности.

В программе XVII варненского киносмотра нашло отражение то обстоятельство, что в 1982 году болгарский народ торжественно праздновал две знаменательные годовщины: 1300-летие образования болгарского государства и 100-летие со дня рождения Георгия Димитрова. Обращаясь к национальной истории, подчеркнул в своем выступлении Христо Кирков, кинематографисты стремятся выявить истоки гражданского самосознания народа, обнаружить в славных героях прошлого те черты, которые унаследовали от своих предков наши современники. Художественному осмыслению боевого революционного пути, пройденного страной, была посвящена проходившая в рамках фестиваля дискуссия «Историко-революционная тема в болгарском кино», в которой участвовали как болгарские, так и зарубежные киноведы, критики, режиссеры.

Содержательным и плодотворным был обмен мнениями по вопросам наиболее эффективного использования кинопечати для пропаганды и анализа достижений социалистического кино на состоявшемся в дни смотра совещании руководителей киноизданий братских стран, где выступили главные редакторы специализированных журналов Болгарии, Венгрии, Кубы, Польши, Румынии, Советского Союза, Вьетнама, Чехословакии, Югославии.

Главный приз «Золотая роза» жюри «Варны-82» присудило монументальной исторической фреске Людмила Стайкова «Хан Аспарух», запечатлевшей важнейшие моменты периода становления болгарского государства. Специальными призами награждены картины «Предупреждение» Хуана Антонио Бардема, посвященная великому сыну Болгарии Георгию Димитрову, и «Удар» Бориславa Шаралиева, скрупулезно воссоздающая события подготовки антифашистского восстания 9 сентября 1944 года.

Первый приз фестиваля вручен фильму «Йо-хо-хо» режиссера Зако Хеския, второй — картине для детей «Собака в ящике», поставленной Димитром Петровым. Премии за режиссуру удостоен Георгий Дюлгеров («Мера за меру»); лучшей актрисой фестиваля названа Пламена Гетова («Белая магия», «Дом для нежных душ»); среди актеров лауреатами стали Руси Чанев («Мера за меру») и Васил Михайлов («Капитан Петко Воевода»). Премия публики отдана фильму «Хан Аспарух».

Н. Зархи

Венесуэла

Важным событием в культурной жизни страны стала лента режиссера и продюсера Панчо Торо «Это случилось в Мамере», раскрывающая механизм коррупции венесуэльской полиции и судебных органов. Картина создавалась в условиях, отнюдь не способствующих спокойной творческой работе, и ее демонстрация в Венесуэле была запрещена... еще до окончания съемок. Фильм был закончен лишь благодаря личному мужеству Панчо Торо и руководимой им киногруппы.

История, послужившая толчком к созданию фильма, такова. В январе 1980 года на одной из нищих окраин Каракаса, в Мамере, бесследно исчезли трое юношей. В течение долгого времени родители безуспешно пытались разыскать их; обращались они и в различные официальные инстанции. Полиция оказалась бессильна. Тогда родственники пропавших начали атаковать редакции газет и журналов. В розыски включились несколько журналистов, в их числе корреспондент газеты «Насиональ» и репортеры телевидения. Поиски привели их в дом... полицейского из района Мамеры — Рафаэля Ледезмы. Собранные журналистами материалы появились в печати, и лишь в июне 1981 года, полтора года спустя после совершения преступления, генеральная прокуратура санкционировала арест Ледезмы. По официальной версии, убийство произошло «на почве ревности», что само по себе казалось вздорным. Панчо Торо и его группа решили провести собственное расследование...

В деле Ледезмы авторам фильма прежде всего показалась подозрительной необыкновенная поспешность, с какой судебные власти стремились поставить на нем точку. Кроме того, жертвы Ледезмы были молодыми, крепкими парнями, умевшими постоять за себя, так что совершенно очевидно, что полицейский действовал не один. Кто же они, его сообщники? Кому было выгодно «похоронить» дело? Что за всем этим кроется? Кинематографисты встретились со всеми, кто мог пролить хоть какой-то свет на подлинные обстоятельства злодейского убийства. Торо проявил последовательность и упорство; в деле Ледезмы перед ним, как отмечал режиссер, открылась «национальная трагедия» — коррупция в полиции, судебных учреждениях, в других государственных институтах, делающая нередко возможным нарушение законности, сокрытие и произвольное истолкование мотивов расследуемых преступлений.

Наша картина, говорит Панчо Торо, является размышлением по поводу истоков так называемых «преступлений при исполнении служебных обязанностей» в Венесуэле. Полицейский Ледезма — лишь «винтик» в системе организованной преступности: за его спиной стоят весьма влиятельные силы. Мы в этом убедились очень скоро,— когда нам начали откровенно мешать. В газете «Ультимас нотисиас» — органе венесуэльской реакции, появилась статья, имевшая целью дискредитировать саму идею нашего фильма. Утверждалось, что мы хотим сделать из Ледезмы героя, после чего генеральный прокурор республики заявил, что «не допустит апологии преступления», и не разрешил нам производить съемки в тюрьме Мо-

дело, где находится Ледезма. Были запрещены и какие-либо контакты с теми, кто вел официальное расследование его дела. Но главное нами уже было снято, и мы решили закончить картину «подпольно». Работали в очень трудных условиях, в обстановке постоянной слежки. Порой, приходя в монтажную, мы обнаруживали, что там кто-то рылся... На последней стадии съемок неоценимую помощь оказали группе несколько бывших сотрудников федеральной полиции, уволенных в свое время за левые убеждения. Перед камерой они рассказывали о фактах, которые на протяжении многих лет были совершенно неизвестны общественности и которые свидетельствовали о грандиозных масштабах коррупции, царящей в венесуэльских органах юстиции.

Картина Панчо Торо была показана в Венесуэле журналистам, причем — беспрецедентный факт — на «рабочий просмотр» собралось свыше 700 человек. Многие газеты страны опубликовали статьи и заметки о фильме. Теперь надо сделать так, чтобы ленту смог увидеть широкий зритель, отмечает рецензент венесуэльской газеты «Трибуна популар».

В. Моисеев

ГДР

На студии ДЕФА экранизирован роман Вилли Бределя «Твой неизвестный брат», повествующий о мужестве людей, живших в эпоху фашистского варварства, о сопротивлении нацизму, о незаметной, но упорной борьбе, которую вел герой книги, гамбургский коммунист киномеханик Арнольд Клазен.

Фильм показывает несколько часов из жизни этого «бесстрашного гвардейца Сопротивления»: короткая встреча с любимой, арест по доносу предателя, заключение в гестапо. Не случайно, указывая на родство нового антифашистского фильма с известной картиной режиссеров Рюккера и Райша «Дом с тяжелыми воротами», критики назвали Клазена родным братом героини этой ленты Хеллы Линдау.

«Твой неизвестный брат», режиссер Ульрих Вайз (фото из журнала «Фильм унд Фернзеен», ГДР)

Режиссер картины Ульрих Вайз принадлежит к новому поколению кинематографистов ГДР, которые пришли в кино недавно. Сами они не пережили ужасов фашизма. Однако, как отмечают рецензенты, Ульрих Вайз выразил в фильме собственный взгляд на события одной из наиболее трагических страниц немецкой истории. В интервью по поводу новой работы режиссер сказал: «Я часто спрашивал себя, как можно было вынести весь этот ужас? Но люди выживали, несмотря на лишения, постоянный страх смерти, нависший над ними... Свою задачу я видел в том, чтобы показать эту героическую возможность человека подняться над обстоятельствами».

Критика высоко оценивает впечатляющее образное решение фильма, который зримо передает мироощущение человека, жившего в страшное время гитлеризма.

Г. Донченко

Италия

Итальянская общественность широко отметила 80-летие выдающегося писателя, сценариста и теоретика кино, лауреата Международной премии Чезаре Дзаваттини. Несмотря на отказ Дзаваттини лично участвовать в официальных чествованиях, в Риме и других городах Италии состоялись собрания и конференции, посвященные его творчеству и многолетней деятельности в защиту мира и демократии. В связи с юбилеем президент Итальянской Республики Сандро Пертини направил Дзаваттини поздравительную телеграмму; юбиляр получил также послания от палаты депутатов парламента, профсоюза итальянских писателей, профсоюза кинокритиков, от мэров городов, от многих видных политиков и деятелей культуры, от различных общественных организаций. Посетившая Дзаваттини делегация Итальянской компартии вручила ему памятную Золотую медаль. В числе приветствий, полученных из-за границы,— телеграммы от Союза писателей СССР и Союза кинематографистов СССР, поздравления в связи с награжде-

нием Чезаре Дзаваттини советским орденом Дружбы народов.

Юбилей ветерана итальянской демократической культуры совпал с его дебютом в кино в качестве режиссера и актера: по итальянскому телевидению недавно была показана первая серия трехсерийного телефильма «Правда-а-а!», поставленного Дзаваттини по мотивам собственного рассказа. В этом социально остром произведении, созданном в жанре сатирической комедии-гротеска, Дзаваттини играет роль старика Антонио, который, убежав из психиатрической больницы, бродит по Риму, бросая в лицо сильным мира сего горькую правду. Кто, кроме сумасшедшего, может осмелиться в современном буржуазном мире сделать это! Показ телефильма стал сенсацией, печать отмечает огромный его успех у зрителей, восхищенных смелостью, остроумием, комедийным мастерством Дзаваттини, представшего еще в одном новом качестве. Телефильм «Правда-а-а!» ранее демонстрировался вне конкурса на последнем Венецианском кинофестивале, где привлек внимание зрителей и критики. Отвечая в Венеции на вопросы журналистов, Дзаваттини сказал, что в итальянском кино достаточно талантливых мастеров, а если чего им и не хватает, так это смелости...

Издательство «Бомпиани», в котором на протяжении полувека публикуются книги Дзаваттини, объявило о переиздании многих его литературных произведений и выходе многотомного собрания сочинений.

●

Федерико Феллини объявил о начале уже неоднократно откладывавшихся съемок нового фильма «А корабль плывет...». Действие картины происходит на океанском лайнере, который находился в плавании, когда разразилась первая мировая война. Пассажиры судна — представители многих национальностей и разных социальных слоев — практически отрезаны от внешнего мира и толком ничего не знают о случившемся... В итальянской прессе высказываются предположения (как известно, сам Феллини не любит говорить о своих новых работах), что эта лента, как и «Репетиция оркестра», явится актуальной по своей проблематике притчей, отражающей распад буржуазного общества и тревогу художника в связи с угрозой новой войны.

А. Богемская

●

Режиссер Глауко Пеллегрини в 1949 году создал документальный фильм о своем друге, известном итальянском скульпторе Джакомо Манцу. Через 15 лет он поведал с экрана об одной из лучших работ Манцу «Ворота Сан-Пьетро», давшей название документальной ленте.

Ныне Пеллегрини посвятил выдающемуся скульптору новый двухчасовой фильм-симфонию — так его характеризует рецензент газеты «Унита» — «Ветер и любовь» (сценарий искусствоведа Марио Люнетты, музыка Марио Нашимбене и Виттории Пеллегрини), в создании которого приняли участие студенты итальянского Экспериментального центра кинематографии; они выступили здесь в качестве помощников режиссера, сценографов, костюмеров и как актеры.

«Ветер и любовь» повествует не только о самом Манцу, предстающем на экране в собственных «исповедях» и в рассказах художника Ренато Гуттузо, критика Марио Люнетты, американского режиссера Джона Хьюстона и других деятелей культуры, но главным образом о его произведениях. Ожившие на экране, они стали «персонажами» драматического представления, в котором возникает образ мира, терзаемого ужасами войны, попранного властолюбием, раздираемого личными трагедиями людей, но вместе с тем — открытого добру и надежде.

Фильм построен по принципу крупного музыкального произведения, четыре части которого составляют идейно-художественное единство; они озаглавлены: «Сопротивление смерти», «Окно в жизнь», «Свободные для покорения неба», «С любовью к Итаке».

На экране появляются иллюстрации из графических серий Ренато Гуттузо, цитаты из «Рима — открытого города» и «Пайзы» Роберто Росселлини. Гитлеровские каски (кадр из «Пайзы») монтируются с другой киноцитатой — доспехами псов-рыцарей из картины Сергея Эйзенштейна «Александр Невский»...

В следующем эпизоде созданное Манцу «Кресло богоматери из Бергамо» оказывается рядом с папским троном, и группа студентов Экспериментального центра вместе с профессиональными актерами разыгрывает сцену из «Жизни Галилея» Бертольта Брехта. ...Бронзовые статуи Одиссея и Пенелопы перенесены на берег моря — и зритель становится свидетелем балетного дуэта на фоне звучащих за кадром стихов Гомера... Критика отзывается о картине Пеллегрини как о кинематографической симфонии, посвященной искусству, миру, любви...

Л. Зиман

Колумбия

В колумбийском городе Картахене состоялся XXII Международный кинофестиваль, в котором участвовали многие видные мастера кино испаноязычных стран. После кризиса фестивалей в Рио-де-Жанейро, Акапулько и Мар-дель-Плата киносмотру в Картахене предсказывали такую же участь, но он выжил благодаря широкой кампании, проводимой колумбийской общественностью и любителями кино Картахены.

Высшей награды «Индеанка Каталина» был удостоен аргентинский режиссер Адольфо Аристарен за фильм «Время реванша».

Картина рассказывает о рабочем движении в Аргентине. В центре повествования — судьба профсоюзного вожака и его товарищей, вступающих в борьбу и добивающихся победы. Лейтмотив картины — необходимость единства рабочих перед лицом наступления монополий на самые насущные права трудящихся — необычайно актуален для сегодняшней латиноамериканской действительности. В решении жюри Картахенского фестиваля говорится, что «картина Адольфо Аристарена сделана в лучших традициях со-

циального кино континента; она помогает пониманию подлинных проблем и конфликтов, затрагивающих интересы миллионов латиноамериканцев».

Приз за лучший сценарий (фильм «Как подсказывает сердце») был вручен Ане Каролине (Бразилия). Много наград увезли из Картахены испанские кинематографисты: Пилар Миро — за режиссуру картины «Гарри Купер, который на небесах» (демонстрировалась на XII Международном кинофестивале в Москве), Оскар Ладуар — за лучшее исполнение мужской роли в картине «Дебют», Лора Эрра — за участие в фильме «Вечернее представление».

В рамках Картахенского кинофестиваля прошли дискуссии, на которых обсуждались насущные проблемы развития кинематографа в Латинской Америке. В частности, был поднят вопрос о необходимости усиления государственной помощи национальным кинематографиям континента, часть которых существует во многом благодаря инициативе отдельных энтузиастов. В специальном документе киносмотра в Картахене содержится призыв к деятелям кино Латинской Америки «более активно вторгаться в сферу социально значимых проблем континента», «противодействовать в своем творчестве схемам и шаблонам голливудской кинопродукции, которая все еще определяет пристрастия многих продюсеров и режиссеров и пагубно влияет на вкусы широкой публики».

Итоги картахенского форума, отмечала печать, несомненно, сыграют положительную роль в развитии прогрессивного киноискусства Латинской Америки.

В. Привалов

Перу

Режиссер Федерико Гарсиа, последователь традиций боевого искусства Хорхе Санхинеса и его группы «Укамау», завершил съемки нового фильма «Мелькар». Предыдущие картины Гарсиа «Там, где рождаются кондоры» и «Дело Уайанай» были удостоены премий на международных кинофестивалях в Москве. Режиссер, отлично знающий жизнь крестьян-индейцев, в своей последней работе обращается к новому для себя жанру биографического фильма.

Главный герой картины, действие которой происходит в первые десятилетия прошлого века,— перуанский поэт Мариано Мелькар, участник национально-освободительного движения против испанских колонизаторов. Он погиб, не дожив и до двадцати пяти лет, но живо его творчество, остались стихи, многие из которых были положены на музыку. Одна из таких песен на слова Мелькара звучит за кадром, предваряя все события, происходящие в картине, посвященной жизни мужественного поэта.

Заставкой к фильму служит такая сценка: ребятишки играют в «войну Тупак Амару». Тупак Амару — легендарная личность, глава так называемого «новоинкского государства», в начале 70-х годов XVI века поднявший свой народ на борьбу против колонизаторов. С тех пор многие восстания индейцев в Перу носили его имя...

Авторы начинают рассказ о жизни Мариано с эпизода из детства, когда мальчик внимательно слушает сказителя-индейца. Однако отец Мариано категорически запрещает ему разговаривать с «этими людьми» из низших слоев общества, ведь он избрал для сына карьеру священника... Долгие годы проходят в зубрежке теологических книг. Но Мариано гораздо больше влечет поэзия. Впервые полюбив, юноша начинает писать стихи.

Тяга к сочинительству, к литературе, живой интерес к тому, что творится за стенами семинарии, приводят Мариано к решению окончательно порвать с религией. Он вступает в смелый диспут со святым отцом по поводу запрещенной книги Гарсиласо де ла Веги, посвященной истории империи инков. И разгневанный священник предсказывает, что юноша с такими взглядами неизбежно станет бунтарем и мятежником. Так оно и случится. Последующий этап жизни Мариано, навсегда распростившегося со своими церковными наставниками и переехавшего в Лиму, тесно связан с политической деятельностью. С детства сочувствовавший простым индейцам, Мариано без раздумий отправляется в горы и вступает в их боевые отряды. Жестокая битва с испанскими войсками заканчивается трагическим поражением. В сражении гибнет возлюбленная поэта, а его самого расстреливают испанские солдаты....

Кадры смерти героя сменяются песней Малькара, которая сегодня, через полтора столетия, напоминает зрителю о павших в борьбе за национальное освобождение.

Т. Ветрова

США

Знаменитый «секретный» агент 007» Джеймс Бонд, шпион и супермен, нашел своего экранного восприемника в лице некоего Митчела Гэнта — в исполнении одного из самых популярных голливудских актеров Клинта Иствуда. На этот раз Иствуд выступил не только как актер, но и как сопродюсер фильма «Огненная лисица» (режиссеры Грейсмарк и Сидер), где и появился перед публикой Митчел Гэнт.

... У Гэнта есть своя предыстория. В свое время он в качестве пилота-аса «отличился» во Вьетнаме, и с тех пор его нередко посещают довольно тягостные воспоминания. Им, однако, суждено скоро забыться: снискавший ему известность высокий профессионализм срочно понадобился сразу двум разведкам, озабоченным якобы ведущейся в СССР разработкой нового военного самолета под кодовым названием «Огненный лис». Гэнта быстро вводят в курс дела, направляют на переподготовку — и вот он уже летит в Москву для выполнения своей секретной миссии: помешать русским или хотя бы выведать секрет новой машины.

Желая сообщить картине дополнительную остроту, авторы сразу же помещают своего героя в поле зрения советской контрразведки; как видно, именно в этих целях он принимает имя известного контрабандиста, промышляющего наркотиками. Но контрабандист, который, ни о чем не подозревая, занимается своим делом, неожиданно гибнет при невыясненных обстоятельствах. Гэнту приходится сменить имя; он продолжает действовать уже в качестве «рядового американского туриста». И все же смерть контрабандиста неприятно поразила нервную систему посланца двух разведок, и так уже подорванную пребыванием во Вьетнаме... Он теряет самообладание и в решающий момент вместо того, чтобы просто скрыться от преследования, в панике убивает сотрудника советской контрразведки. Потом Гэнту удается бежать. На сей раз он преображается в «обыкновенного русского», согласно представлениям создателей ленты,— в кепочке и телогрейке... Наконец «сверхагенту» улыбается удача — он проникает в ангар, где монтируется таинственный «Огненный лис»...

Некоторое время и русские, и хозяева Гэнта пребывают в уверенности, что тот погиб. Но неожиданно зритель вновь видит его где-то в Северном Ледовитом океане, откуда его должна забрать подводная лодка. И тут-то «коварные русские» посылают своего единственного «Огненного лиса», чтобы расправиться с Гэнтом, но он ловким маневром спасает свою жизнь и, подрывая вожделенную цель, с триумфом возвращается домой.

Даже простой пересказ этого нелепого сюжета дает представление о злонамеренных причудах воспаленного воображения авторов очередной антисоветской поделки, бредовая суть которой полностью соответствует «художественным достоинствам» ленты, по свидетельствам западной прессы, не принятой всерьез пресытившимся такого рода фальшивками американским зрителем.

●

Теме «обличительного журнализма» вот уже который год принадлежит заметное место в западном кинематографе, в том числе и в кино США. Честный репортер прогрессивных взглядов стал центральной фигурой многих картин, сюжет которых строится на раскрытии политических и финансовых махинаций, связей представителей государственной власти с мафией, на разоблачении коррупции в полиции и правительственных учреждениях и т. п. Очень скоро, однако, образы «разоблачающих журналистов» стали приобретать на экране явно «голубой» оттенок: их попросту идеализировали, представляя тем самым буржуазную печать как некую бескомпромиссную поборницу передовых идей и справедливости, якобы абсолютно не зависимую от своих хозяев. Столь очевидное искажение реального положения вещей не могло не вызвать ответной реакции, о чем свидетельствует, в частности, появление фильма Сиднея Поллака («Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?», «Три дня Кондора»), снятого по сценарию Курта Лойдтке,— «Без злого умысла».

В картине рассказывается о том, как стремление к «разоблачительству», рассчитанное скорее на сенсацию, нежели на установление истины, пренебрегающее судьбами людей, независимо от их воли вовлеченных в орбиту чуждых им интересов, становится страшным оружием в руках безответственных журналистов, чью неискушенность в вопросах «большой политики» и беспринципность ловко используют в своих целях реакционные политические дельцы.

...Начинающая журналистка Меган Картер (Сэлли Филд), желая разоблачить попытки полиции замять дело об исчезновении и предполагаемом убийстве руководителя профсоюза почтовых рабочих, публикует серию статей, основываясь на отчасти непроверенных, а отчасти специально сфабрикованных данных. Материал ей подсовывают лица, действительно заинтересованные в прекращении расследования. Меган наводят на мысль о том, что во всем виноват некий Майкл Галлахер (Пол Ньюмен), оптовый виноторговец, будто бы связанный с мафией. Желая отвести от него подозрения, возлюбленная Майкла, ревностная католичка Тереза Перон, по секрету сообщает Меган, что в ночь совершения преступления Галлахер был с нею и, следовательно, у Майкла есть бесспорное алиби. Меган, не раздумывая, публикует признание Терезы, которая, не вынеся публичного позора, кончает с собой...

Тем временем подозреваемый сам решает приняться за поиски подлинных виновников. В рецензиях на фильм отмечается, что Галлахер в исполнении Ньюмена лишен привычных черт «положительного героя»: он не гнушается сделкой, требующей очевидного компромисса, может использовать связь с женщиной в собственных корыстных целях... Но несмотря на это, в его характере привлекают черты, выгодно отличающие Майкла от «правдоискательницы» Меган. Галлахер — человек основательный, надежный, он мыслит глубоко и серьезно, умеет понять интересы и чувства других людей. «Я — из каменного века»,— говорит он о себе, очевидно, имея в виду свою причастность к моральным ценностям, девальвированным в обществе капитализма.

Обычно избегающий «хэппи энда», Поллак и на этот раз приводит действие своей ленты к финалу, лишь по видимости благополучному. Кажется, справедливость восторжествовала. Но скольких жертв это стоило! Можно предположить, что и самой Меган, жаждавшей разоблачения любой ценой, пришлось раньше времени уйти из жизни. Куда-то — уж не на поиски ли потерянного «каменного века» — уплывает на своей старенькой лодке Майкл. А век нынешний в конечном итоге торжествует...

Н. Цыркун

ФРГ

Международный кинофестиваль в Мангейме, отмечавший в 1982 году свое тридцатилетие, собрал многочисленных гостей и участников из

многих стран мира, предложив им интересную, удачно подобранную программу фильмов.

Мангеймский фестиваль вначале имел ограниченную цель — популяризировать музыкальные и театральные традиции средствами кино. Но уже в 1961 году киносмотр изменил свою структуру и стал называться «Международные недели кино в Мангейме». С тех пор Мангейм стал прежде всего местом встречи режиссеров-дебютантов игрового и документального кино. Для поощрения поисков молодых кинематографистов были учреждены Главный приз фестиваля, пять призов «Золотой дукат», а также специальные награды и дипломы. В разное время здесь представляли свои первые работы известные сегодня кинорежиссеры, например Райнер Вернер Фассбиндер (ФРГ), Иржи Менцель (ЧССР), Иштван Сабо (Венгрия). С 1969 года в программе фестиваля регулярно демонстрируются фильмы молодых кинематографий стран Азии и Африки.

Структура киносмотра продолжает совершенствоваться: с 1975 года вводится раздел «Фильмы для детей и юношества», организуется «Кинофорум молодежи».

С начала 70-х годов в фестивале активно участвуют советские кинематографисты, чьи работы неизменно вызывают широкий интерес его участников и зрителей. В Мангейме были отмечены призами картины «Жил певчий дрозд» Отара Иоселиани, «Невестка» Ходжакули Нарлиева, «Премия» Сергея Микаэляна. Высшей награды — Большого приза города Мангейма — был удостоен в 1977 году фильм-дебют Германа Лаврова и Станислава Любшина «Позови меня в даль светлую...». Жюри «Мангейма-79» присудило приз «Золотой дукат» картине Александра Рехвиашвили «Грузинская хроника XIX века». В 1980 году специальный приз фестиваля был присужден документальному фильму «Лариса» режиссера Элема Климова, а в 1982 году лента режиссера Михаила Беликова «Ночь коротка» получила Главный приз киносмотра. Элем Климов, входивший в состав международного жюри «Мангейма-82» рассказывает:

— Прежде всего хочется отметить широкую представительность состоявшегося фестиваля, в работе которого участвовало более 50 стран. Программа, в особенности ее документальная часть, была очень насыщенной и включала фильмы, посвященные острым проблемам современности, связанным с политической жизнью, с борьбой против фашизма и с антивоенным движением. Один из главных призов смотра получила работа американских документалистов «Роза в декабре», волнующая документальная лента о самоотверженной борьбе патриотов Сальвадора. Приз фон Штернберга получил французский фильм «Умереть в 30 лет» (режиссер Ромэн Гупиль), рассказ о трагической судьбе бывшего участника «молодежного бунта» во Франции конца 60-х годов. Большой интерес вызвала картина «С грозового неба», состоящая из 9 новелл, снятых режиссерами-женщинами разных стран. Фильм этот, проникнутый тревогой за судьбы мира, был отмечен призом фестиваля.

Что касается программы игровых дебютов, то надо сказать, что у нашего фильма «Ночь коротка» были серьезные и достойные соперники. Тем не менее международное жюри единодушно присудило работе Михаила Беликова Главный приз. Высокую оценку дала картине и пресса.

Среди других удачных дебютов хотелось бы выделить тунисско-французскую ленту «Тень земли».

Е. Иванчикова

Югославия

Старейшина югославских режиссеров, многое сделавший для становления кинематографа новой Югославии в первые послевоенные годы, Франце Штиглиц (советские зрители знают, в частности, его картину «Девятый круг» и другие антифашистские ленты) снимает телевизионный фильм по роману одного из видных писателей Словении Мишко Краньеца «Дядья мне рассказывали».

Роман Краньеца, вышедший из печати в 1973 году и удостоенный высших литературных премий республики, югославская критика не случайно называет «словенской сагой»: подробный рассказ о жизни четырех поколений крестьян и проблемах словенской деревни включает события, происшедшие за три четверти столетия, с 1880 по 1950 год. Однако это повествование, отчасти биографическое, — не только точная и подробная этнографическая запись, бытовая хроника нравов, обычаев, верований. Картина «Дядья мне рассказывали», говорил в одном из интервью Франце Штиглиц, — это краткая история словенского села в период двух мировых войн и народно-освободительной войны; она охватывает и недолгую драматическую жизнь красной Мурской республики, провозглашенной в этих местах одновременно с социалистической республикой, созданной в Венгрии в 1919 году.

Сценарий картины принадлежит одному из ведущих драматургов, работающих сегодня в югославском кино, поэту, сатирику и романисту Бранко Шемену; оператор картины — Велко Филач. В главных ролях выступают Берт Сотлар, Полде Бибич, Данило Бенедидич, Миодраг Булатович; всего в картине заняты более ста исполнителей, иными словами, в ней участвуют почти все ведущие актеры театра и кино Словении.

Премьера картины ожидается осенью нынешнего года, когда в Югославии будет отмечаться 75-летие со дня рождения Мишко Краньеца.

Н. Басманов

Г. Бокарев

Здесь наш фронт

По заводской площади «Уралмаша» 1941 года идут танки — новенькие «тридцатьчетверки»...

Немецкая военная хроника 1941 года: горящие военные танки БТ-4, БТ-5... и не знающие преград немецкие танки Т-III, Т-IV — на парадах, на марше, в атаке.

Немецкий диктор восторженно сообщает о подавляющем превосходстве немецких танков над русскими. Сухо, казенно звучит синхронный русский перевод. На экране веселые лица немецких танкистов...

Ночь. Ветер. Снег.

Заводской уральский поселок темен и тих. Зато в центре поселка, где находится завод, — лязг и грохот. Пляшущее пламя костров. Яркие прожекторные лучи.

Человек в светлом, сильно испачканном полушубке, в валенках и надвинутой на глаза шапке молча наблюдал за происходящим.

В этом мятом и рваном свете всюду работали люди... Рыли котлованы, устанавливали станки, работали на уже установленных под ветром и снегом.

Человек двигался между ними, придирчиво наблюдая за людьми.

Работали они и в цехах. Ревело пламя мар-

Фильм по сценарию «Здесь наш фронт» ставит на Свердловской киностудии режиссер Э. Гаврилов.

тенов. Ухали молоты. Визжали на высоких оборотах станки. Полыхали огни сварки. Краны несли вдоль цехов танковые пушки, башни, корпуса.

Человек шагал по цеху, сочувственно глядя на молодых девчат и ребят, работающих, преодолевая усталость.

И вот уже из сборочного цеха вышел готовый танк. Поджарая стремительная «тридцатьчетверка».

Над ней, над воротами цеха — плакат: «Все для фронта, все для победы!»

Человек стоял у ворот сборочного, провожая взглядом уходящую «тридцатьчетверку»... Из метели появились две фигуры.

Вглядываясь во мглу, человек рассмотрел молодого парня в полушубке и кубанке, из-под которой выбивался развесистый чуб, и девушку в легком пальто, резиновых ботиках, маленькой белой шапочке, притянутой к подбородку тонким шарфом. Парень обнимал ее, кутая в полушубок. Так, обнявшись, они приближались к цеху.

— Маркелов! — окликнул человек парня, когда они подошли ближе, и спросил: — Почему не на работе? Не в смене?

— Отстоял, — хмуро ответил Маркелов, явно недовольный этой встречей, и добавил: — Сейчас отдыхаю, товарищ главный инженер.

Услышав эти слова, девушка съежилась.

— Теперь это отдыхом называется, — пошутил главный, кивнув на девушку, и вдруг резко спросил: — Почему посторонние на территории завода?

— Моя жена! — не растерявшись, брякнул парень.

Девушка удивленно вскинула голову.

— Жена? — засомневался главный, поняв по поведению девушки, что парень солгал. — Как вас величать?

— Таня, — зарделась девушка.

— Будем знакомы, — главный церемонно подал Тане руку, весьма неразборчиво представился и объяснил ей, кивнув на Маркелова: — Ему отдыхать пора. — Сказав это, главный скрылся.

— Миш, тебе не стыдно? — Таня вскинула глаза на Маркелова.

— Не жена, так будешь! — рассмеялся Михаил и покровительственно обнял ее.

Таня вырвалась.

— Я не о том... Тебя любят... Вон главный не прогнал меня, хотя и не поверил!.. А ты уходишь! — она разгорячилась. — Подводишь, бросаешь их...

— Перестань! — рассердился Михаил. — Ты же знаешь, почему я решился... — Он успокоился, достал записку. Протянул ее Тане.— Передашь Павлу... часа через два... не раньше... Тогда я уже буду далеко, но и не позже, чтобы он успел кем-нибудь подменить меня... Поняла?

— Где я найду Павла Сергеевича? — упрямилась Таня. Голос ее дрожал.

— Часа через два,—Михаил глянул на часы,— Павел будет провожать Зину. Сестру мою. Так что жди его у нашего дома, — терпеливо говорил он. — Теперь поняла?

Таня кивнула, взяла записку и вдруг уткнулась в его широкую грудь.

— Ну... ну... Таня! Ну не надо... Не плачь!.. Я вернусь... После победы... И все будет хорошо...

Она подняла зареванные глаза и тихо сказала:

— Я ребенка хочу!..

Он опешил.

— От тебя, — и она снова уткнулась в его грудь.

Михаил растерялся.

— Ну, что ты! — он гладил ее по шапочке. — Нельзя же так... Мало ли что...

Она подняла голову и внимательно посмотрела на него.

— Ты же уверен, что вернешься?! — голос ее окреп.

Михаил отвел взгляд. Молчал.

Таня вздохнула. Ладонью вытерла лицо, глаза и неожиданно спокойно сказала:

— Вот... А у меня хоть он будет...

В цеховой раздевалке на каждом свободном пятачке стояли свежевыструганные топчаны. На них, прямо на досках, спали люди. Спали как убитые, несмотря на грохот.

В углу раздевалки, на одном из топчанов,

укрывшись одним полушубком, бодрствовали только двое. Они доверчиво прижались друг к другу так, что, казалось, не было силы их разлучить.

Главный толкнул дверь с надписью «Приемная». Прошел мимо дремавшей, но тут же вскочившей секретарши к двери с надписью «Главный инженер» и скрылся за ней.

Секретарша, скинув ватник, оказалась немолодой, но подтянутой женщиной в строгом английском костюме.

Она захлопотала над чайником.

В кабинете главный подошел к огромной схеме «Уралмаша», постоял, потом, не раздеваясь, сел за стол, на котором не было ничего, кроме небольшого квадратика бумаги.

Это была телеграмма. В ней говорилось:

«До моего возвращения приказываю разработать технические и организационные меры по увеличению выпуска основного изделия вдвое. Подробности лично. Директор».

Главный инженер какое-то время изучающе смотрел на телеграмму. Снял шапку. Провел рукой по совершенно лысой голове и снова надел ее. Не отрывая взгляда от телеграммы, открыл нижний ящик стола. На дне пустого ящика лежала кожаная папка и пистолет.

Главный достал папку. Перевел взгляд на пистолет...

Кто-то в черных брюках, заправленных в унты, присел у нижнего ящика стола, чья-то рука закрыла ящик.

Главный поднял голову.

Перед ним на корточках сидел человек средних лет с небольшими усами, в черном кителе со стоячим высоким воротником, из-под которого виднелся серый свитер. Человек встревоженно смотрел на главного.

— Ты что, парторг? — спросил главный.

— А ты что? — вопросом на вопрос тихо ответил парторг и спросил: — Сомневаешься?

— Я был сейчас в цехах... трудно людям...

— Под Москвой сейчас еще труднее, однако стоят. Насмерть!

— Вот именно... У них, по крайней мере, есть одно преимущество: или выполнить задание или погибнуть...

Парторг внимательно глянул на главного.

— Ты прав, — тихо сказал он. — У нас этого преимущества нет. У нас один выход: выполнить приказ... чтобы гибли поменьше...

— Приказа-то еще нет! — досадливо поморщился главный.

Он поднялся и показал на телеграмму. Парторг поднялся за ним.

— Нам приказали разработать технические и организационные меры, — продолжал главный, — по увеличению выпуска основного изделия в два раза, — разгорячившись, он потряс черной папкой. — И только!... — Полушубок на главном распахнулся, под ним мелькнул коричневый костюм. —А мы?! — почти выкрикнул он.

— А мы не только успели разработать, — спокойно ответил парторг, — но и приступили к выпуску точно по новой разработке.

— Ничего подобного! План предусматривал дождаться продукции смежников! — чуть не задохнулся от возмущения главный. — А ты подбил меня, не дожидаясь необходимой продукции с других заводов, пустить в работу все наши заделы, — главный перевел дух и уже тише добавил: — Но если завод подведет хоть один из смежников, мы встанем! Через три часа сорок минут! Встанем наглухо, — совсем тихо закончил он.

Они помолчали.

— Надо было дождаться директора из Москвы, — наконец выдавил из себя главный.

— Ты прав, — согласился парторг, — надо бы, но немец не ждет.

У заводских ворот ходил часовой. Мимо проезжал новенький танк.

— Увольнительная?! — спрашивал часовой у выходящих с завода.

— Пропуск?! — спрашивал он у идущих на завод.

— Здравствуйте, Павел Сергеевич, — уважительно сказал он огромному молодому человеку в ватнике, ватных брюках и ушанке, который в сопровождении девушки вышел с завода и теперь шарил по карманам в поисках документа. Его спутницу с трудом можно было рассмотреть — она тонула в громадной

дохе. Тем не менее часовой поздоровался с ней так же уважительно: — Здравствуйте, Зинаида Васильевна. Проходите.

— Спасибо, — басом произнес Павел Сергеевич. Он взял под руку девушку и, включив карманный фонарик, направился в сторону поселка.

Поселок был настолько темен, что дома и бараки едва просматривались.

При помощи луча от карманного фонарика, который скользил по строениям и сугробам, с трудом пробирались по улице Павел Сергеевич и его спутница.

— Ну, а сам-то... в душе... рвешься на фронт? — продолжая начатый разговор, спрашивала девушка. — Ну, признайся, Паша! — тормошила она Павла.

— Честное слово, нет, — смущенно признался он.

— Ты боишься?! — удивилась, наконец поверив ему, Зина и даже остановилась от своей догадки.

— Боюсь или нет, я не знаю, — спокойно объяснил ей Павел. — Знаю только, здесь я нужнее, — рассудительно говорил он. — А стану нужнее там, пойду туда.

Его уверенность успокоила ее.

— Все-то у тебя по полочкам разложено,— раздраженно заключила Зина. Повернулась и пошла от него.

— Какой есть, — буркнул Павел и поплелся за ней, освещая ей путь фонариком.

Пройдя калитку, Зина взбежала на крыльцо и хотела открыть дверь. Павел неожиданно резво догнал ее, остановил, хотел поцеловать, но не сумел. Зина ловко вывернулась. Свет фонарика мелькал в темноте.

— Ты даже целуешь только на крыльце, — громким шепотом заметила Зина, но Павел так обнял ее, что Зина не могла пошевелиться.

Свет фонарика погас.

Еще одна фигура появилась на крыльце и, наткнувшись на целующихся, отскочила. Отпрянули и влюбленные. Зина охнула, рванула на себя дверь и скрылась в избе.

— Это я... Павел Сергеевич... Серова... — произнес робкий девичий голос. — Да вы, наверное, меня не помните.

Павел включил фонарик и осветил лицо девушки.

Это была Таня.

— А-а, ленинградка, — узнал ее Павел. — Ну, как устроилась?

Таня покачала головой.

— Что так? — забеспокоился Павел.

— В конструкторском мест нет, — вздохнула Таня.

— Почему снова не пришла в комитет?

Таня пожала плечами.

— Завтра в двенадцать ноль-ноль жду. Вы к Маркеловым? — Павел кивнул на дверь.

Таня покачала головой.

— Заблудились? — участливо спросил он. — Могу проводить.

Таня покачала головой.

— Я к вам, — наконец созналась она.

— Ко мне? — искренне удивился Павел. — А почему ищете здесь? — недовольно спросил он.

— Подсказали.

— Кто?

— Михаил Васильевич.

— Не знаю такого, — пожал плечами Павел.

— Маркелов, ваш кузнец.

— Та-ак, — протянул Павел. — Понятно.

— Он вам записку просил передать... вот,— Таня поспешно сунула Павлу записку и скрылась.

Павел осветил фонариком клочок бумаги. Прочел, постучал в дверь.

Высунулась Зина и спросила:

— Отбой?

— Отбой, — подтвердил Павел.

— Кто это? — полюбопытствовала Зина.

— Эвакуированная.

— Провожать хотел, однако, — Зина поджала губы.

— Думал, заблудилась...

— А на самом деле?

Павел вместо ответа попросил:

— Подыми своего отца.

— Вот еще, устал он после смены.

— Дело важное.

— Какое?

— Не мой секрет.

— Почем мне знать, может, ты свататься надумал, — Зина дернула плечиком.

— Не буду я свататься, — хмуро сказал Павел, — можешь успокоиться. Я слово не нарушу.

— Как не будешь?! — Зина поднесла к его лицу сжатый кулачок. — Я тебе покажу, не будешь!

Павел улыбнулся и приблизился к ней, но Зина выставила другой кулачок.

— Только после войны, — выпалила она. — Как договорились...

Павел помрачнел и снова настойчиво попросил, почти приказал:

— Подними отца... Зина... не дури...

Зина поняла, что перегнула палку, и на его приказ приказала в ответ:

— Целуй, тогда подниму...

Павел рассмеялся, и свет фонарика снова погас.

У большого стола под огромной картой Советского Союза стояли трое: парторг, главный и директор.

— Здравствуй, парторг! — сказал директор. Привет, главный!

— Начальству почтение, — приветствовал парторг.

— Здорово, директор, — буркнул главный.

Они пожали друг другу руки. Все трое сели к столу.

— Начинай! — сказал директор главному.

Главный положил папку перед собой, но даже не раскрыл ее.

— Насколько я понимаю, — сказал он, — бронелист, двигатели, вооружение и прочие комплектующие нас лимитировать не будут?

— Правильно понимаешь! — усмехнулся директор. — Я в Кремле не один был. Там были все, кого это касается. С часу на час к нам начнут поступать эшелоны за эшелонами.

— Значит, я был прав, когда пустил в работу все заделы? — спросил главный.

— Как — все заделы? — не понял директор. — Все резервы, что ли? — уточнил он.

— Совершенно верно, — подтвердил парторг. — Чтобы легче было коллективу завода выполнить увеличенную программу, мы решили вводить в производство новую разработку, не дожидаясь тебя, подняли рабочих на, так сказать, трудовой подвиг...

Директор застыл.

Беспокойно переглянулись главный и парторг.

Директор молчал.

Парторг хотел прервать молчание, но директор вдруг поднял безжизненно лежащие на столе руки и обоими кулаками обрушил их на стол. Удар был так силен, что заглянувшая секретарша поспешно, но тихо и плотно закрыла дверь.

Теперь застыли парторг и главный.

— Я перед Сталиным не спасовал, — загрохотал директор. — Добился уточнения сроков и разделения их поэтапно по мере выполнения задания смежниками, хотел еще сутки выторговать, — директор встал из-за стола. — Почти удалось, — он заходил по кабинету. — Договорились о дополнительной телеграмме, подтверждающей приказ, когда у смежников все будет готово...

Парторг и главный молча следили за ним.

— ...А тут! — директор развел руками и остановился. — Это как удар в спину, — он сурово посмотрел на главного и парторга. Главный опустил голову, парторг выдержал взгляд директора.

— Ну, что ты психуешь? — спокойно спросил парторг. — Ну, не дождались тебя, начали выполнение задания раньше, зато теперь легче будет. Так что нас благодарить полагается, — пошутил парторг.

— Думаю, благодарить рано, — директор снова зашагал по кабинету, — не дождались меня, это не криминал, но вы не дождались продукции смежников... Это раз... — он сел к столу.

— Ты же сам сказал нам только что: смежники не подведут, — перебил главный.

— Да, смежники не подведут, — подтвердил директор, — но вы загоняете наших рабочих, это два. Ведь я выторговал дополнительное время не лично для себя, а для них. Силы людей не беспредельны.

— Я не меньше твоего пекусь о людях, — обиделся парторг.

— Мы рассчитываем не только на наших рабочих, — подал голос главный, — подходят эшелоны с квалифицированными рабочими с тракторных заводов Украины...

— Но вы не дождались их, это три, — перебил его директор.

— Они на подходе, — не сдавался главный.

— В том-то и дело, — вздохнул директор, — что эшелоны задерживаются. В первую очередь пропускаются войска и вооружение. Гонят по обеим колеям. Я потому и задержался, что пытался из Москвы протолкнуть эшелон. Но пока дело идет туго.

У главного и парторга вытянулись лица.

— Ну, он-то, — директор кивнул на парторга, — выполнил свою работу, поднял коллектив рабочих на новое задание, на трудовой подвиг, — директор специально говорил словами парторга. — Но ты, специалист, — укоризненно посмотрел на главного, — поддался... — директор махнул рукой.

— А я согласен с парторгом, — возразил главный, — сейчас нельзя быть просто прижимистым хозяином, надо думать, придумывать, пусть голова разламывается, так же, как спины у рабочих, а не запасы создавать. Когда враг у Москвы, это преступление.

Директор посмотрел на обоих. Парторг и главный сурово смотрели на директора.

Тот круто повернул к столу и нажал кнопку.

В дверях бесшумно появилась секретарша.

— Марья Николаевна! — приказал директор. — Совещание всех начальников служб, цехов и управлений, назначенное на двадцать три тридцать, переносится на... — он взглянул на часы, — на двадцать два тридцать. Быстро обзвоните.

Секретарша так же тихо скрылась.

— Ну, что же, будем думать, — директор подошел к главному и парторгу.

— А я попробую действовать, — хмуро сообщил парторг и вышел.

Главный и директор угрюмо посмотрели друг на друга.

— Надо быть едиными, — сказал главный и сжал кулаки, — иначе завалим дело.

Директор вздохнул.

— Не огорчайтесь, Василий Игнатьевич, — сочувственно говорил Павел, — если поймают, мы чего-нибудь придумаем...

В избе на кухне сидели двое — Павел и дед Василий в нижнем белье. Ему было явно за шестьдесят, но держался он молодцом, хотя известие о сыне очень расстроило его. Оба курили самокрутки, и их затяжки освещали лица то одного, то другого.

— Нечего придумывать, — затянувшись, тихо сказал дед Василий. — Что заслужил, то пусть и получит.

— Ну, дальше-то фронта не пошлют, — продолжал успокаивать деда Павел.

Помолчали.

— Как пошлют, это тоже важно, — тихо заговорил старик. — Одно дело с почетом, — вздохнул он, — другое дело — штрафником. А то и вообще в другую сторону.

Павлу нечего было возразить. Оба сидели пригорюнившись, покуривая. Павел взглянул на часы и, погасив окурок, заторопился.

— Совещание у нас, — словно оправдываясь, сказал Павел, поднимаясь. — Побегу. — Он стал надевать знакомую нам доху.

— Спасибо, Павел, что за сына печешься, хотя и недостоин он, — с трудом произнес старик. — Ты не беспокойся. Я сейчас соберусь и к его смене успею. — Он тоже приподнялся, гася окурок.

— Зачем же вам, — забеспокоился Павел. — Найду я кого-нибудь... выкручусь...

— Не суетись, Павел, — остановил его дед Василий. — Во-первых, никого ты не найдешь, и, во-вторых, это сын за отца не в ответе, а отец за сына всегда в ответе.

На крыльце Павлу в лицо ударил свет фонарика, и он услышал голос парторга:

— Павел, совещание перенесли на час раньше, а у меня дело спешное, нужна помощь твоя и твоих комсомольцев. Пошли, по дороге объясню... — и они быстро спустились с крыльца.

Парторг и Павел вошли в кабинет директора, когда главный закончил доклад.

— Не подвела бы техника... — вздохнул директор.

— На этот случай создана группа слесарей-ремонтников и инженеров, задача которой — решать все вопросы, от ремонтных до конструкторских, на месте, — ответил главный.

В кабинете директора стало тихо.

Директор тоже молчал, потом поднял голову, обвел взглядом всех присутствующих и заговорил негромко:

— Из сообщения главного инженера следует, что подготовка к выходу на новое плановое задание не только закончена, но завод фактически уже приступил к его выполнению. Вопросы есть?

Поднялась рука.

— Железнодорожный цех!

— Что у вас?

— Нужны люди на разгрузку вагонов и очистку путей от снега. Примерно полторы тысячи человек...

Директор взглянул на парторга.

— Та-ак... Что еще?

— Локомотивов мало, маневровых. Для межцеховых перевозок.

Директор перевел взгляд на главного инженера.

— Конструкторским отделом разработан принцип перевода грузовых автомашин на железнодорожные колесные пары, — сказал тот. — Рабочие чертежи сданы в механические цеха для реализации.

— А потянет грузовик-то? — спросил железнодорожник. — Тридцать тонн все-таки... вместе с вагоном.

— Автомашина «ЗИС-5» в состоянии транспортировать по рельсам до тридцати пяти тонн. Это проверено, — ответил главный.

— Когда они выйдут на линию? — спросил директор.

— Через... четыре часа.

— А до тех пор?

— Только люди.. другого выхода нет...

Директор помолчал.

— Еще вопросы?

Поднялось несколько рук.

— Кузнечный?

— Требуются сто двадцать человек на вспомогательные работы. Доставка заготовок. Обслуживание печей, транспортировка поковок...

— Инструментальный?

— Люди...

— Сборочный?

— Люди...

— Все ясно, товарищи, судя по всему, у всех цехов одна потребность...

Директор положил ладонь на папку.

— Здесь есть все, — сказал он, — все, что касается техники и материального обеспечения. Здесь нет одного — людей. А без них все это — беспочвенные прожекты. — Директор повернулся к главному. — И сколько, по-твоему, нам нужно?

— Если учитывать все вспомогательные работы, то, при условии интенсивной работы железнодорожного цеха, тысяч семь-восемь...

— Цифра!.. — после паузы сказал директор.

— Люди будут, — сказал парторг.

Главный и директор глянули на парторга. А он снял трубку телефона, набрал номер из двух цифр.

— Николай Иванович?.. Включайте!

Положил трубку. Подошел к окну. И вдруг за окнами возник какой-то странный протяжный звук. За ним — другой, третий. И скоро загудел весь завод.

Все переглянулись.

— Это что? Тревога? — спросил главный, подойдя к окну.

— Да, наша, заводская, — сказал парторг.

— А если не поймут? Подумают, что воздушная? — подойдя, спросил директор.

— Поймут! — уверенно ответил парторг.

— Поймут! — подтвердил главный. — Заводской гудок всем известен.

— А придут?

Парторг не успел ответить.

— Придут, — директор повернулся на молодой басистый голос.

Это сказал Павел.

— Все комсомольцы, свободные от смены, пошли по поселку поднимать народ.

— Ну, если комсомольский вожак уверен, — улыбнулся директор, — то и нам негоже сомневаться...

Все засмеялись.

— Люди идут сюда, на площадь, — заговорил парторг, — жены и дети, сестры и бра-

тья наших рабочих. Ваша задача — сформировать из них бригады, расставить их по местам. На вашей совести — самый тщательный контроль за техникой безопасности. Горячие обеды и медицинское обслуживание организовать в каждой бригаде. Обеспечьте условия для отдыха работающих. Проверю лично... У меня все, — сказал парторг.

Директор напомнил:

— Помните, товарищи: все зависит только от людей. Только! Поэтому все внимание — им... и еще... Мы выполняем задание Государственного Комитета Обороны. И мы выполним его, в этом не может быть сомнений. Однако от нас требуется не только количество, но и качество. И это не просто один из показателей. Низкое качество сегодня — это лишняя кровь, кровь наших солдат. Чьих-то отцов, братьев, сыновей, может быть, и ваших... И лишние минуты войны... Ну, а теперь пошли, товарищи. Нас ждут...

Все поднялись.

Завод гудел и гудел. Он звал на помощь.

Его зов несся сквозь ночь и метель. Над темным и тихим поселком, над его деревянными домиками, бараками и новыми каменными домами, которых, впрочем, было немного. И вот уже тут и там начали зажигаться в окнах тусклые огоньки.

В горнице дома Василия Игнатьевича Маркелова, довольно просторном, послышался голос бабки Дарьи.

— Господи! Что за оказия? Уж не немец ли прилетел?

Вспыхнувшая спичка осветила ее, сухонькую, старую, в длинной посконной рубахе. Замерцала зажженная бабкой Дарьей коптилка. Стали видны силуэты русской печи, лежанки, горки, лавок вдоль стен — в общем, мебели вполне деревенской.

— Отец! А, отец! — позвала бабка Дарья. — Слышь?

— Слышу, не глухой. — Василий Игнатьевич был уже одет и готовился выйти.

— Куда? — заохала бабка Дарья. — Ты же только оттуда! Двенадцать часов в цехе! Без тебя обойдутся!

— Не шуми, мать. Видать, всех зовут, что-то стряслось, — и крикнул: — Молодежь, собирайся!

— И что же это такое деется? И откуда он взялся, этот Гитлер?

Бабка Дарья скрылась в темноте.

Из соседней комнаты вышли дочери. Постарше — знакомая нам Зинаида, помоложе, почти девочка — Анна.

— Что случилось? — спросила Зина.

— Собирайтесь. Аврал. Вместе пойдем.

— Люблю авралы, весело и непонятно, — сдерживая зевоту, сказала Анна.

— Не проснулась еще? — улыбнулась Зинаида.

С печки слетел Митька, парнишка лет десяти-двенадцати. Начал торопливо одеваться. Одежда была великовата, должно быть, отцовская, но одевался довольно споро.

— Ты-то, ты-то куда собрался, оглашенный? — запричитала, появившись, бабка Дарья. — Кто тебя туда звал? Послал господь внучонка!

— И послал! — сказал Митька. — Тятька мой на фронте, фрицев бьет, а я на твоей печке сидеть буду?

— Ладно, мать, — сказал дед Василий. — Пусть идет.

Поселок оживал. На улице появились люди с фонариками. Они были усталые, невыспавшиеся и потому хмурые.

— Пошли мы, — сказал жене дед Василий. — Скоро не жди.

Они вышли.

Бабка Дарья поглядела в наглухо залепленное тьмой окно, послушала хор цеховых гудков. И вдруг перекрестилась.

— Господи! Укрепи их и сохрани! А убиенных за Россию-матушку упокой!

Завод звал. Ветер все так же трепал космы снега. А на улицах то и дело хлопали калитки и двери — из домов выходили люди.

Выходили целыми семьями. Шли, сливаясь в сплошные потоки.

И всюду — лучи фонариков. Их становилось все больше и больше, словно в поселке зажглась иллюминация.

Маркеловы шли среди большого скопища фонариков, очень похожих на светлячков.

Их окружали близкие и дальние родственники, давние друзья, знакомые. Обстановка напоминала довоенную праздничную демонстрацию, только ночную.

Все здоровались. Люди теплели от того, что давно не собирались вместе. Раздавались шутки, слышался смех, всем становилось веселее.

— Смотри, батя, — Зина толкнула отца, — даже дед Матвей вышел, — и она указала на старика в тулупе, ровесника отца. Он был невесел, хмур и мрачно поглядывал на развеселившихся. Вот он увидел деда Василия и поравнялся с ним.

— Здорово, Игнатьич, — поклонился старик деду Василию.

— Будь здоров, Матвей, — как можно беззаботней ответил дед Василий.

— Не могут, однако, без народа-то обойтись, — кивнул на идущих дед Матвей.

— Народной власти без народа никак нельзя, — нарочито спокойно ответил дед Василий.

— Свои ошибки хотят с помощью народа исправить, — вздохнул дед Матвей.

Дед Василий не выдержал, схватил деда Матвея за грудки.

— Ты чего несешь! — гаркнул дед Василий. — Смотри, договоришься!

— Не пугай! — прохрипел дед Матвей, не пытаясь даже вырваться.

Их окружили люди. Смех и разговоры стихли.

Дед Василий оглянулся и отпустил деда Матвея.

— Что?! — поправляя тулуп, усмехнулся тот. — Правда-то, она глаза колет.

— Злоба глаза колет, — переводя дыхание, произнес дед Василий и, успокоившись, добавил: — А правда, она даже такого, как ты, заставила со всеми по заводскому гудку идти. Родине на помощь.

— Не правда заставила, — возразил дед Матвей. — А головы нашего заводского начальства.

— Тебе-то что за печаль?

— Три сына на фронте — вот моя печаль.

— За сыновей, значит, — усмехнулся дед Василий. — Ну, что ж, и на том спасибо... Хотя не у одного тебя родные на фронте...

— Не укоряй! — взвился дед Матвей. — Я не только за сынов. Я Россию под немецким сапогом видеть не хочу.

Люди очнулись. Услышали гудок, который ни на минуту не умолкал.

И все заспешили к заводу

Из ворот завода выходил танк.

Площадь. Дым костров. Пар от дыхания тысяч людей. Ветер. Снег. И странная для такой большой толпы тишина.

На освещенном прожекторами балконе заводоуправления — несколько человек, в их числе парторг. Он подходит к микрофону.

— Товарищи! Сейчас под Москвой наши воины бросаются под фашистские танки с гранатами в руках! Это они позвали нас сегодня! Только ваши руки, ваш труд помогут им выстоять! Больше им помочь некому! И от их имени я низко кланяюсь вам!..

Люди внимательно слушали.

— ...Сейчас те из вас, у кого есть пропуска, пойдут по своим цехам... Остальных пропустит начальник режима, — он показал на стоящего рядом майора. — Работа найдется всем! Много работы! Нам нужны котлованы под фундаменты для станков и траншеи для коммуникаций — вы подготовите их! Нам нужно разгрузить много вагонов — вы сделаете это. У нас есть цеха, работающие под открытым небом — вы укроете от мороза и снега тех, кто стоит у станков! Нам нужна спецодежда — вы сошьете ее! Нам нужна горячая пища — вы приготовите ее! Помните: любая ваша помощь — это еще один удар по заклятому врагу! Это еще один шаг к нашей победе!

Кузнечный цех грохотал.

Дед Василий с клещами на плече шел по цеху.

Тяжко ухали большие молоты, частой дробью отвечали им молоты поменьше.

Открывались и закрывались огненные пасти нагревательных печей, то глотая черные, то яростно выплевывая раскаленные туши заготовок.

Дед Василий подошел к одному из небольших молотов. Здесь работал здоровенный парень.

Работал артистически. Он повернулся. Это был Павел.

Вот он закончил обработку детали, швырнул ее на стоявшую неподалеку тележку. Две женщины тотчас же, с трудом сдвинув с места тележку, поволокли ее с деталями прочь.

Дед Василий между тем стоял уже у печи. Пощупав взглядом нагретые заготовки, клещами выбрал одну. Когда откованная Павлом деталь упала на тележку, у молота появился дед Василий. Точным движением опустил свою заготовку на шобот, коротко глянул на молотового (это была женщина)...

И снова загрохотал молот, на глазах превращая заготовку в деталь.

Павел, опершись на клещи и учащенно дыша, какое-то время стоял неподвижно. Отдыхал. Потом заторопился к печи.

А когда дед Василий швырнул откованную им деталь на пустую тележку, Павел шлепнул свою заготовку на шобот. Снова загрохотал молот.

В сборочном цехе танковых корпусов был сущий ад: в сплошном плотном дыму вспыхивали неземным светом сотни огней электросварки.

Фигуры людей здесь едва угадывались. Лиц тоже не было видно: все они были скрыты масками.

Когда отблеск электрической дуги падал на синее стекло маски, оно вспыхивало, и тогда эти люди в стоявших колом брезентовых робах казались какими-то фантомами, посреди квадратных голов которых по-циклопьи сверкал один-единственный огромный глаз.

Вдоль цеха, прикрыв лицо перчаткой, шел главный инженер. Поравнявшись с громадой танкового корпуса, вокруг которого, согнувшись, работали три человека, он увидел, как один из них вдруг выпустил электрод и мягко завалился на бок. Два других тотчас же бросились к нему...

Бросился и главный инженер.

Когда с упавшего сорвали маску, открылось совсем юное девичье лицо.

Двое других сбросили свои маски и тоже оказались девушками. Одна из них, Зинаида, скомандовала другой:

— Носилки! Быстро!

И начала тормошить упавшую.

— Тоня! Тонечка! Очнись!

— Что с ней? — спросил главный.

— В декретном она...

— Кто разрешил?!

— Не кричите! — сказала Зинаида. — Помогите лучше...

Он поднял голову лежавшей. Она открыла глаза.

— Ой, что это я!.. Прости, Зиночка, я сейчас...

— Лежите, лежите! — удерживая ее за плечи, сказал главный. — Сейчас вас отправят домой, и все будет хорошо...

Девушка решительно освободилась. Надела маску, подняла электрод и припала к корпусу танка.

— Я запрещаю вам!.. — крикнул было главный, но Зинаида остановила его:

— Не надо. У нее ведь муж там, под Москвой...

На шихтовом дворе мартеновского цеха было сравнительно тихо, но, должно быть, очень холодно, потому что железные стены и потолок поросли толстым слоем куржака.

С одной стороны двора на вагонетках стояли огромные металлические ванны — мульды. С другой проходила железнодорожная ветка. А между ними, на длинной ровной площадке, сбилась в тесную кучку малолетняя команда Егорыча.

— Понятно, ребятки? — говорил Егорыч. — Чтоб ни тряпочки, ни досточки, ничего другого лишнего в шихту не попало. От этого металл в печи хуже сварится, значит, и танк не шибко хороший выйдет. Ежели, скажем, винтовка искалеченная попадется или там пуле-

мет. Ложу сними, приклад тоже, а железо — в мульдочку. Вот тут вам молоточки да отверточки, ими и орудуйте в случае чего... Особливо глядите, чтоб никакой патрон или, того хуже, снаряд либо мина не попались. Людей поубивать может, а то и печь завалить... Все магазины с ружьев снимать, а коли пушка либо танк попадет, чтоб все разглядеть-проверить. Как непонятное что увидите — сразу меня кличьте. Упаси бог руками трогать или баловаться! Игрушек тут нет, ребятки... Вы ведь теперь кто? Рабочие люди вы теперь! А нынче это все равно что солдаты...

Ребята слушали его очень серьезно.

Но вот откуда-то издалека послышался какой-то не очень громкий, но отчетливый визг. Егорыч и ребята оглянулись.

В огромном дверном проеме двора показалась железнодорожная платформа. Ее катили, упираясь в борта и всевозможные выступы, два-три десятка людей. Скрипели, визжали, катясь по промерзшим рельсам, промерзшие колеса.

Ребята молча смотрели, как медленно приближается платформа, а потом увидели поверх наваленного на ней всевозможного железного хлама косо лежащую танковую башню.

Это была башня со звездой. А рядом со звездой зияло опаленное отверстие...

Когда платформа приблизилась, Егорыч молча снял треух. Тотчас же посдергивали шапки со своих головенок и ребята. Молчали, провожая башню строгими взглядами.

А платформа медленно плыла мимо. Подпирая ее плечами, шли в затылок друг другу закутанные до самых глаз люди. Словно гроб несли.

Было очень тихо и торжественно. Только слышался все тот же не очень громкий жалобный скрежет...

Светало.

Начальник режима подошел к часовому, около которого топтались бабка Дарья и еще одна старуха.

— Что случилось, товарищ часовой?

— Да вот, товарищ майор, просят, чтобы пустил! Объясняю, что это не положено, а они...

И он обиженно шмыгнул носом.

— Кто такие? — спросил майор.

— Здешние мы, — совсем стушевалась бабка Дарья. — Дарья я. Маркелова. А это вот Липа, соседка моя...

— Дарья Степановна? Василия Игнатьевича жена?

— Она самая! — ободрилась бабка Дарья. — А ты, сынок, кто будешь?

— Вы меня не помните?

Бабка Дарья вгляделась. Вздохнула.

— Нет, сынок, не упомню...

Майор кивнул на сани.

— А это что у вас?

— Картошки тут, горячие. Щи. Хлебушка маленько...

— Своих подкормить? — улыбнулся майор.

— Нету нынче чужих, сынок, — вздохнула бабка Дарья. — Все свои...

— Пропустить!

Часовой козырнул, кинулся к воротам, нажал кнопку. Огромные ворота медленно, словно нехотя, начали открываться.

«Эмка» остановилась в одном из дворов поселка. Майор вышел из машины и направился к группе людей, стоявшей у подъезда. Здесь было несколько человек в военном. Они полукругом окружили троих.

На снегу лежали два чемодана с откинутыми крышками и мешок, в раскрытом горле которого виднелось какое-то тряпье, а в чемоданах — куски хлеба, крупа, сахар, пачки денег.

Чуть поодаль от троих стоял молодой парень в полушубке и кубанке, из-под которой выбивался развесистый чуб. Это был Миша.

— Кто? — спросил майор.

— Вот эти, товарищ майор, — сказал военный с кубиками лейтенанта в петлицах.

— Сколько квартир взяли?

— Семь. Воспользовались тем, что все на заводе.

— Сопротивлялись?

— Да. Сидорчук ранен.

Майор какое-то время молча смотрел на троих.

Потом перевел взгляд на Мишу.

— А этот?

Майор взял поданную ему бумагу, глянул на нее, поднял брови, снова глянул на Мишу.

— Как он попал сюда?

— Вели с вокзала. Услышали выстрелы. Один конвоир пришел на помощь. Второй охранял этого.

— Вот что...

Майор что-то тихо сказал лейтенанту.

— Вахрамеев, Ещенко! — скомандовал тот.

К нему подошли два усатых конвоира.

— Доставить арестованного в заводоуправление. Ждать товарища майора. Вести не через главную, а через вторую проходную. Через вторую! Понятно?

— Понятно, товарищ лейтенант!

— Шагом марш!

Миша глянул на троих, смачно сплюнул и пошел. Впереди и сзади зашагали конвоиры.

— По врагам народа и Родины... — сказал майор и вынул револьвер.

Остальные подняли винтовки.

Один из троих рухнул на колени, другой упал и завыл:

— Родненькие, не надо, миленькие, не стреляйте!

Третий быстро повернулся к стене.

— Огонь!

Сухо треснул залп.

По заводской улице шла странная процессия. Впереди и сзади — по конвоиру, между ними — Миша.

Трое поравнялись с неглубоким пока котлованом, где в свете больших костров работали сотни укутанных во что попало людей. Это были почти исключительно женщины и подростки.

Миша шел и смотрел, как взлетают и падают кирки, тупо ударяясь о ледяную шкуру земли.

Видел глаза, слышал тяжелое дыхание и кашель.

Вот он увидел молоденькую девушку в легком пальто, резиновых ботиках и маленькой беленькой шапочке, притянутой к подбородку тонким шарфом. Вцепившись в рукоятку кирки голыми руками, она с трудом поднимала ее, неумело замахивалась и опускала, едва не падая сама. Кирка оставляла чуть заметный след, но девушка со всхлипом поднимала ее снова и упорно била, била, била...

Миша остановился. Остановились и конвоиры. Переглянулись, покрутили головами эти пожилые, усталые дядьки. И разом вздохнули.

— Пошли! — сказал один.

— Иди! — ответил Миша. — А я не тороплюсь!

Он вдруг скинул полушубок, спрыгнул в котлован. Накинул полушубок на плечи девушки, выхватил кирку из ее рук и несколькими ударами отвалил огромный мерзлый ком земли.

Девушка — это была Таня, — дуя на негнущиеся руки, во все глаза смотрела на него. Он разогнулся и улыбнулся ей.

Улыбка застыла на ее лице.

Миша чмокнул ее в зареванное лицо.

Выпрыгнул из котлована.

— Теперь пошли!

— Простынешь, дурень! — проворчал один из конвоиров.

— Не твоя печаль! — весело ответил парень.

Они зашагали дальше.

Таня вылезла из котлована и пошла за ними.

— Не подходите, девушка, — просил один из конвоиров. — Не положено.

— Что вам надо? — спросил другой. — Уходите, девушка.

Но Таня молча шла за ними. Теперь в процессии стало четверо.

Четверо шли теперь мимо цеха, расположенного под открытым небом. На станках, несмотря на вьюгу и ночь, работали люди. Время от времени некоторые из них подбегали к жаровням — жестяным корытам, в которых горел каменный уголь, — и, обогревшись чуть, снова возвращались к станкам.

Тут же другие люди возводили временные дощатые стены, ладили такую же времянку-крышу.

Гудели станки, стучали топоры и молотки. Выла метель.

— Миша! Михаил! — послышался вдруг чей-то крик, и к парню в кубанке бросилась девушка из числа тех, что строили цех.

Конвоиры преградили ей путь. Михаил тут же узнал Анну.

Чуть заметно улыбнулся.

— Миша... — вдруг поняв все, упавшим голосом сказала Анна. — Куда они тебя? За что?

— Не дрейф, сеструха! — стараясь держаться как можно бодрее, ответил он. — Дальше фронта не пошлют!

Анна буквально вцепилась в конвоиров.

— За что вы его? Что он сделал?

— Что сделал, за то ответит. Не мешайте, гражданка, дайте пройти!

Четверо двинулись дальше.

— Мишенька! — отчаянно крикнула Анна.

— Нашим только не говори! — отозвался он.

Анна кинулась бежать.

Кузнечный цех грохотал все так же.

Дед Василий и его напарник сидели на скамье, прислонившись к стене цеха.

У молота деда Василия работали теперь два других кузнеца.

— Дядь Вась! — окликнул деда Василия напарник.

Дед Василий открыл глаза.

— Чего тебе, Паша?

— А ведь мы, дядь Вась, перед войной пожениться было собрались. С Зинаидой-то вашей.

— Да ну? — хитро прищурился дед Василий.

— Ага! А теперь вот даже и не знаю...

— Что так?

— Уперлась ваша Зинаида! Жди, говорит, конца войны!

— Жаль, — протянул дед Василий. — Я бы такому зятю вот как был бы рад! Однако, думаю, не права Зинаида... А то, может, поздно будет...

— Что так? — удивился Павел.

— Да всякое бывает, — уклончиво ответил дед Василий. — Война...

— Настоять, значит?

— Твое дело, Паша... Пойдем-ка к молоту, зятек. На подмену пора...

Тут к ним подошла бабка Дарья.

— Ну, как ты тут, отец? Все ли ладно?

— Ты?! — Дед Василий, похоже, не столько удивился, сколько рассердился. — Зачем пожаловала?

— Дак как же? Все пошли, и я со всеми...

— Здравствуй, тетка Дарья! — сказал Павел.

— И тебе здравствовать, милый сын! — поклонилась бабка Дарья.

Павел подхватил свои клещи и потопал к печи, а дед Василий, кося по сторонам настороженными глазами, сказал:

— Ты вот что: ступай-ка домой. Не позорь меня на старости лет. Я должен быть как все. А то скажут люди, что дед Василий без няньки — что дите несмышленое...

— Да ведь я, отец, с делом к тебе. Горяченького мы с Липой вам привезли...

— С Липой? — нахмурился дед Василий. — Неужто Матвей ей в цех разрешил идти?

— Да будет вам дружка дружку за полы хватать! Чисто кобели цепные! — в свою очередь вскипела бабка Дарья. И добавила тихо: — У них ведь старшенького убило, Вася. Третьего дни похоронка пришла.

Дед Василий еще больше посуровел лицом. Помолчав, сказал:

— Везите-ка вы свой харч в мартен. Через три цеха он от нашего. По левую руку. Там ребятишки на шихтовом дворе робят. Егорыч у них за старшого, и Митька наш с ними. Вот их и покормите!

Он глянул на уже работающего у молота Павла, взял свои клещи. Шагнул к печи. Но остановился.

— Ежели увидишь где Матвея, скажи, пускай ко мне зайдет, ждет, мол...

— Отец, — тихо спросила бабка Дарья, — а Миша где?

Дед Василий скрипнул зубами.

— Не видел я его, — и он отошел. Бабка Дарья с удивлением смотрела ему вслед.

Зазвонил телефон. Директор быстро снял трубку.

— Слушаю!.. Начальник дороги? Соедините немедленно!.. Доброе утро, Дмитрий Тимофеевич!.. Конечно, утро! Шестой час!.. Ну, как там мой эшелончик?

Он слушал довольно долго. Потом заговорил совсем другим тоном:

— Едут не просто эвакуированные, а рабочие! Квалифицированные рабочие с тракторных заводов Украины! Без них нам зарез! А вы, надеюсь, осведомлены, что за изделия выпускает моя контора?.. Да поймите же вы, что у меня скоро некому будет работать!..

Он послушал еще и закончил умиротворенно:

— Ну, спасибо вам, Дмитрий Тимофеевич! Спасибо от всех наших рабочих!.. Значит, ждать сегодня?.. К вечеру? Лучше бы засветло, Дмитрий Тимофеевич!.. Ну, вот это уж спасибо так спасибо!

Он положил трубку. Нажал на звонок.

Появилась секретарша. Как всегда, подтянутая.

— Марья Николаевна! Позвоните на метео. Узнайте прогноз на сегодняшний день. Ну, и на вечер тоже. Сообщите немедленно.. Что у вас?

— К вам начальник режима.

Вошел майор НКВД.

— Садись, Алексей Иванович,— сказал директор.— Что случилось?

— Вы ведь Маркелова хорошо знаете? Василия Игнатьевича?

— Игнатьевича? Да я же у него начинал! Еще в четырнадцатом! Учитель мой!

— И мой тоже...

— Ну?!

— Я к нему в двадцатом попал. В отдел борьбы с бандитизмом. Он начальник группы был. По особо опасным.

— Скажи-ка! А я и не знал, что он в ЧК работал!

— Недолго. После второго ранения в депо вернулся. Разруху на транспорте кончать. А с тридцать третьего — здесь...

— Знаю. Со дня пуска завода... Ему предлагали в школу красных директоров пойти, он отказался. Не резон, сказал, хорошего кузнеца на плохого директора менять. А почему, собственно, ты о нем?

— Я не о нем. Я о его сыне. Вы его знаете?

— Лично не знаком, но слыхал, что на фронте он. Танкист.

— Это старший. А младший?

— Младшего знаю. Среди кузнецов высокой квалификации — один из лучших. Стахановец.

— Был...

— Что значит был?!

— Дезертировал он. Позавчера.

— То есть как?!

— А так. Смену кончил и пропал.

Оба помолчали.

— Ну и?

— Утром взяли. В Янауле.

— Та-а-к... Где он?

— У меня.

— Что думаешь делать?

— Надо документы оформлять. В трибунал.

— Неужели ничего нельзя сделать?

— Вы хотите, чтобы я нарушил закон?

— Нет, конечно, но... ведь Игнатьевич же! Майор помолчал и сказал задумчиво:

— Знаете, Сергей Петрович, когда закон перестает быть законом и превращается в произвол... Когда появляются исключения...

— Пожалуй, — согласился директор. — Но ведь зачем-то ты ко мне пришел? — он внимательно посмотрел на майора. Тот молчал.

— А мне поговорить с ним можно?

Майор помедлил чуть и вышел.

В раздевалке на нарах спали несколько человек. У большого стола, составленного из канцелярских, сидели трое. Петя, парторг и Павел устало жевали хлеб, намазывали его лярдом и запивали черным чаем. За стенами гудел цех.

— Петя, подкинь-ка парторгу сахаринчику! — сказал Павел Петру.

Тот подвинул ему пакетик с крупинками сахарина.

Парторг молча принял его и, бросив в чай сахарин, размешал. Глотнул раз, другой, причмокнул.

— Эх! — крякнул он. — Вкусно. Даже до войны такого не помню...

Петр и Павел переглянулись.

Возле стола неслышно появилась бабка Дарья.

— Сынки! — сказала она.— Мишу моего не видели? Маркелова? Он у вас робит. В кузнечном.

Трое переглянулись.

— Нет, мамаша, — помедлив, сказал Петр.

— Куда он подевался? — горестно вздохнула бабка Дарья.

— Не расстраивайся, мамаша,— сказал парторг,— может, его в другой какой цех перебросили. На время. Видишь, что у нас тут делается...

Бабка Дарья согласно покивала. Потом спросила:

— Постирать, сынки, не надо ли чего? Али починить?

— Это есть! — сказал Петр.— Узелок ребята собрали. Там и постирать.

Она взяла узелок и тихо пошла к двери, скрылась.

— Как же так? — удивился парторг.— Завод у нас, конечно, большой, но человек потеряться никак не должен!

Он встал.

— Вы куда? — спросил Павел.

— Помочь же человеку надо!

— Не надо,— сказал Павел.

Парторг, было, снова удивился, но Павел достал из кармана лист бумаги и протянул ему.

Парторг развернул и увидел крупные торопливые буквы.

«Не сердитесь, ребята! Не сердись, Павел! Больше не могу. Ухожу на фронт. Не поминайте лихом! Михаил».

Парторг поднял глаза. Двое молча пили чай.

— Значит, сбежал?

Петр и Павел молчали.

— Но тогда ведь тем более надо сказать! Ведь мать же!

— Что ей от этого легче будет? — сказал Петр.

— Он ей письмо напишет,— сказал Павел.— С фронта.

— Смешные они, матери! — покрутил головой Петр.— У нас их тут со вчерашнего вечера десятка два набралось. Весь цех обшивают и обстирывают!..

— Где? — быстро спросил парторг.

— А тут, под цехом. Там теплоцентраль проходит, и вода горячая есть.

— Проводите меня туда! Пожалуйста!

— Можно,— сказал Павел.

Он допил чай и встал.

— У нас этот подвал, между прочим, «светелкой» окрестили,— сказал Петр.

Парторг и Павел шли по узким коридорам, по железным трапам, и всюду их сопровождал неистовый гул цеха.

Но вот он стал тише: теперь они были глубоко под цехом.

Пройдя по узкому пыльному коридору, они подошли к широкому проему в стене, из которого слышалось не то тихое протяжное пение, не то молитва.

Провожатый приложил палец к губам. Осторожно приблизился к проему. За ним — парторг. Он увидел большую низкую комнату с неровными бетонными стенами и бетонным полом. Ярко горели сильные электрические лампы без абажуров. В их жестком свете все вокруг выглядело преувеличенно резко.

Поперек всей комнаты были натянуты веревки, на которых сушились брюки, рубахи, майки, комбинезоны. В углу исходили паром корыта с замокавшим в них бельем. А поближе к лампам на сломанных ящиках, деревянных обрубках сгрудились старушки. Здесь были и бабка Дарья со своей подружкой Липой. Они неторопливо орудовали швейными иголками. И пели. Пели довольно стройно, хотя и подрагивающими голосами, старинную рус-

скую песню, которая выражала их сегодняшнюю боль и тоску.

Эта песня, эти лица, близорукие глаза и натруженные морщинистые руки в сочетании с обстановкой подвала, с общим настроением тяжких месяцев войны действовали так пронзительно, что у парторга словно комок застрял в горле, перехватило дыхание...

— Марья Николаевна! Не соединяйте меня пока ни с кем. Кроме Москвы и обкома. По всем вопросам — к заместителям...— приказал директор.

...И Марья Николаевна скрылась.

Директор отошел от стола. Остановился перед Михаилом и спросил в упор:

— Дезертир?

— Это как сказать!

— Точнее не скажешь! — директор прошелся по кабинету.— А об отце подумал? Он, между прочим, с тридцать восьмого на пенсии. А на завод в первый же день пришел. В воскресенье. Двадцать второго июня. Без всякого вызова. И работает не хуже молодых, хотя седьмой десяток разменял.

— А я — третий!..

Директор прошелся по кабинету. Спросил снова:

— На фронт бежал?

— Ну... На фронт...

— Это еще доказать надо,— подал голос майор.

Михаил только усмехнулся.

— Добегался ты, Михаил Маркелов,— сказал директор. — До трибунала.

— Добегался! — снова улыбнулся Михаил. И все с той же злинкой добавил. — Трибунал-то уж обязательно на фронт пошлет! Без всякой бюрократии!

Директор и майор переглянулись.

— Так ты что, специально? — спросил директор.

— А то!..

Михаил победно глянул на майора.

— Я и вашим на глаза специально вылез. Зато теперь в часть проситься не надо. Сами определят.

— Ты понимаешь, что говоришь? — тихо спросил директор. — Ведь эта часть штрафным батальоном называется!

— А как бы не называлась! — уж совсем зло сказал Михаил.— Все лучше, чем здесь!.. Бабы наши, которые своих мужей да сыновей на фронт проводили, так мне, бугаю, в спину глядят — вся шкура свербит!

— А у меня не свербит? — тихо спросил майор.

Михаил пожал плечами.

— Ну давай! Давай все побежим! — взвился директор.— Ты, я, он! Бросим завод и побежим! Чем воевать будем? Кулаками? А у них — танки!.. Твой старший брат, по-моему, танкист?

Михаил потупился. Директор подошел к нему вплотную. Глянул в глаза. Сказал тихо:

— Пойми: каждая минута простоя, твоего, личного простоя — это чья-то пролитая кровь! Загубленная жизнь! А ты сутки гуляешь!

Михаил скрипнул зубами и отвернулся к стене. В кабинете повисла тишина.

— В таком положении отправка на фронт — это слишком хороший выход,—нарушил тишину майор.— Это еще заслужить надо. Могут и в другую сторону отправить...

— В какую?! — вскинулся Михаил.

— Не столь отдаленную,— майор прямо посмотрел в глаза Миши.

— Конвой здесь? — спросил директор.

Майор кивнул.

— Отправьте его пока в кабинет главного. Напротив. Пусть ждет...

Майор тронул Михаила за плечо. Они вышли.

Директор позвонил.

— Марья Николаевна! Маркелова из кузнечного ко мне! Немедленно! Пусть найдут, где бы ни был, в цеху или дома. Пошлите мою машину!

Смеркалось.

Директорский «ЗИС» шел по заводской улице.

Дед Василий сидел на заднем сиденье. Мрачно смотрел в окно.

Над заводом был уже вечер. Вьюжный, пасмурный зимний вечер, и поэтому горели костры и прожектора. Все так же грохотали цеха, и все так же работали люди...

Но вот машина остановилась: наперерез ей полз грузовой автомобиль на вагонных колесах. Он тащил на себе железнодорожную платформу, на которой стоял обгоревший немецкий танк. Но кресты на его броне были видны отчетливо.

Дед Василий уперся в него взглядом.

А он плыл и плыл, мрачный, надменный и совершенно чуждый под этим низким, продымленным уральским небом...

Поодаль стояло два крытых вагона, и малолетняя команда Егорыча была выстроена в две цепочки — от вагона к мульдам.

Стоявший в голове цепочки принимал подаваемые ему из вагона бесформенные куски металла, протягивая следующему, тот дальше. И так, переходя из рук в руки, металл попадал в предназначенную ему мульду.

Когда же головному цепочки попадалась изувеченная винтовка или пулемет, он протягивал это бывшее оружие другому соседу, а тот складывал его в отдельную кучу, вокруг которой пристроились те, кто должен был отделять металл от неметалла.

Мальчишки работали сосредоточенно. Отвинчивали, отколачивали, снимали диски, открывали магазины, проверяли стволы.

Вдруг Митька поднял голову и насторожился: до него донеслось тарахтение автомобильного двигателя.

Митька глянул на звук и вдруг увидел тяжело вползавший на шихтовый двор немецкий танк.

Автомобиль, толкавший платформу, не был виден Митьке.

Танк двигался как бы сам. Его черный силуэт приближался.

Митька вскочил, впился в него взглядом.

Все остановились там, где застало их появление танка.

Сейчас, под крышей шихтового двора, он казался еще более огромным. Ярко белел на его тупой опаленной башне ненавистный крест.

Суровые лица ребят. Совсем взрослые лица.

Вдруг Митька молча кинулся к платформе. Одним махом взлетел на нее. И яростно обрушился на танк. Он бил его кулаками и ногами. Неистово бил и плакал взахлеб.

От танка Митьку оторвал Егорыч. Обнял, крепко прижал к себе.

— Что ты, Митя? Что с тобой?

Митька вырывался и хрипел.

— Они... Они... Тятьку моего... убили.

— Будет тебе, Митя! — рассердился Егорыч.— Что ты несешь-то?

— Сам видел...— обмякнув, всхлипнул Митька. — Дядя Митя похоронку прячет... А я подглядел, куда, и прочитал...

Танк возвышался над ними глыбой.

Директор и майор вышли в приемную. Там находились зареванная Анна и строгая, подтянутая Зинаида. В стороне на стуле сидела Таня. Мария Николаевна подавала Анне стакан воды.

— Вот,— сказала она майору,— родственницы задержанного.

— Не только! — сказала Зинаида. — Я член заводского комитета комсомола! Задержанный прежде всего комсомолец, а потом уже родственник... Могу я знать, за что он арестован?

Майор заколебался.

— Анна! Выйди! — сказала Зинаида.

Анна возмутилась было, но взгляд Зинаиды был так непреклонен, что она подчинилась. Вышла и Мария Николаевна.

— А вы, девушка? — Зина обратилась к Тане.

Та поднялась, беспомощно огляделась.

— Прошу вас выйти,— как можно мягче сказала Зинаида. — Извините.

Таня двинулась к двери, но остановилась, повернулась, отрицательно покачала головой и чуть слышно сказала:

— Мне нельзя уходить, я...— Она запнулась и замолчала.

Зинаида удивилась и спросила:

— А кто вы?

Молчание затягивалось.

Зина вопросительно посмотрела на майора.

Майор двинулся к Тане.

Тогда Таня сделала усилие, словно выдавила из себя:

— Я жена задержанного,— и из ее глаз, совсем недавно таких счастливых, брызнули слезы.

— Ты, Сережа, вот чего: говори сразу, зачем звал. Не виляй. Я еще не вовсе из ума выжил и понимаю, что без большого дела ты меня нипочем бы со смены не снял...— говорил дед Василий директору, сидя у стола напротив.

Директор хотел возразить, но на пороге появился майор.

— Здравствуйте, Василий Игнатьевич,— сказал он.

— Здравствуй, Леша,— сказал дед Василий. Глянул на того и другого и добавил: — Ну, раз уж вас двое, значит, дело и врямь нешуточное...

Дверь открылась. Михаил увидел Зинаиду и снова опустил голову.

Оба молчали.

— Как же ты мог, Миша? — тихо спросила Зинаида.

— Ивана... — шепотом ответил он. — Ваню нашего... убили...

— Знаю...

Михаил вскинул голову.

— Откуда?

Зинаида молчала.

— А отец? Мать? Знают?

Зинаида покачала головой.

— Все равно! — сказал Михаил.— Все равно на фронт уйду! Я им за Ивана!..

— Твой фронт здесь, Миша...

— А твой?

Зинаида смутилась как будто, но тут же взяла себя в руки.

— Что ты имеешь в виду?

— То самое!.. Выходит, ты, девка, можешь уйти, а мне, парню, оставаться?

— Сварщицу заменить нетрудно, а тебя с твоей квалификацией...

Зинаида не успела ответить: в кабинет вошли дед Василий, Таня и Анна. Анна сразу бросилась к Михаилу:

— Мишенька!..

А дед Василий спросил:

— Что, Аника-воин? В поход собрался?

Все молчали.

— Вот тебе мой сказ: что заработал, то и получишь...

— Папа! — крикнула Анна.

— Молчи! — приказал ей дед Василий и снова обратился к Михаилу: — Я ведь знаю, с чего ты побежал. Думал, если попадешься, то тебе все с рук сойдет. Как же! Стахановец! Герой труда!

— Нет! — крикнул Михаил.

— Кабы нет, сидел бы, как другие сидят. И работал... Мне на смену пора. И так вон сколько времени из-за тебя пропало...— дед Василий пошел к двери, но остановился.— Иван бы никогда не побежал. Серьезный человек потому что. И порядок уважает. А ты как был шелопут, так и остался...

— Да-а-а! — вдруг совсем по-детски сказал Михаил.— Зинке, значит, можно, а мне нельзя?

Дед Василий перевел взгляд на Зинаиду.

— Да, отец...— сказала она.— Я написала в ЦК, и мне разрешили курсы кончить...

— Кем идешь-то? Сестрой милосердия?

— Водителем танка.

Дед Василий потоптался у двери. Он был явно растерян. Наконец спросил:

— Чего раньше молчала?

— Боялась...

— Воевать, стало быть, не боишься, а отец с матерью что, страшнее войны, что ли?

— Я сегодня хотела...

Дед Василий потоптался еще. Пробормотал:

— Когда уходишь?

— Завтра,— виновато ответила Зинаида и уточнила: — Днем.

Дед Василий вздохнул и взялся за ручку двери, но его остановил отчаянный крик Анны:

— А я?

Он обернулся и спросил устало:

— Ты-то еще что?

— Я тоже на фронт хочу!

— Трусы вы все,— вдруг сказал дед Василий.

— Я смерти не боюсь! — крикнул Миша.

— Я тоже,— подхватила Зина.

— И я,— выдохнула Анна.

— Как будто здесь не умирают,— резко сказал дед Василий.

— А я боюсь,— прошептала Таня.

— Правильно, дочка, кто смел, тот не смерти, а жизни не боится,— дед Василий обнял ее и вышел.

— Не дури! — строго сказала Анне Зинаида и добавила мягко: — Отца с матерью пожалей. Одни ведь останутся... И Митька... Он у нас теперь сирота... Круглый...

Анна глянула ей в глаза и все поняла. Припала к Зинаиде... Заплакала. Зинаида обняла ее. Их обеих обнял Михаил. Таня посмотрела на них. Подошла ближе, прильнула к Михаилу.

Так они и стояли. Все четверо. Молча.

Кабинет директора. Директор, парторг и майор молча передавали друг другу записку.

— Старший брат у них погиб,— сообщил, наконец, парторг.

— Может быть, пускай цех решает? — вслух подумал директор.

— Если партком поддержит, я возражать не буду,— сказал майор.

В кузнечном цехе грохот молотов, кажется, стал еще сильнее.

У своего молота работали дед Василий и Павел.

Неподалеку, стараясь быть незамеченным, стоял дед Матвей. Смотрел. Когда у молота появились сменщики, дед Василий медленно отошел в сторону. Выронил клещи. Покачнулся.

К нему бросился Павел. Обнял за плечи, но дед Василий отвел его руку. Пошел к скамеечке у цеховой стены. Павел подобрал упавшие клещи и пошел за ним.

Дед Матвей двинулся следом.

Дед Василий тяжело сел на скамейку.

Павел, поставив клещи в угол, сел рядом. Внимательно посмотрел в осунувшееся лицо деда Василия, в его запавшие глаза. И сказал сочувственно:

— Поспать бы тебе. Отдохнуть как следует. А то, гляди, свалишься...

— Я, Паша, если свалюсь, то уж не встану. У нас вся родова такая. Что дед, что прадед, что тятенька родимый. С ног — и в гроб... Вот и я такой же!

Павел хотел возразить, но дед Василий жестом остановил его.

— Помолчи-ка... Тут вот какое дело, Паша...— он помолчал и добавил: — Зинаида наша на фронт уходит...

— Куда?! — взревел Павел.

— Куда слышишь...

— Когда? — значительно тише спросил Павел.

— Завтра... Днем... Ежели попрощаться хочешь, в цехе ее ищи,— сказал дед Василий.— Там она...

Павел вскочил и помчался по цеху.

Дед Василий медленно лег на топчан. Закрыл глаза.

Подошел дед Матвей. Стоял не двигаясь и смотрел на деда Василия.

Павел стремительно шел вдоль своего цеха. Повернув за угол у ворот, лицом к лицу столкнулся с Зинаидой.

От неожиданности он даже попятился.

— Ты куда? — спросила Зинаида.

— К тебе...— пробормотал Павел.

— А я — к тебе...

Они какое-то время молча смотрели друг на друга.

— Пошли! — сказал Павел и повел ее за собой.

Дед Матвей все еще стоял и смотрел на неподвижно лежащего деда Василия.

Наконец, дед Василий открыл глаза.

— Пришел? — негромко спросил он.

— Пришел...

— Проходи. Гостем будешь.

Дед Матвей прошел. Сел на скамью рядом с топчаном. Дед Василий снова закрыл глаза.

— Извиняй, что лежу. Не сидится что-то...

— Лежи, лежи...

Помолчали.

— Слыхал я, горе у тебя, Ефимыч? — спросил дед Василий.

— У кого нынче его нет, горя-то...— отозвался дед Матвей.

— Старший твой, Степан-то... Где?

— В боях за столицу нашей Родины Москву...

Дед Матвей внешне был абсолютно спокоен и говорил вроде бы ровно, но, пожалуй, уж чересчур.

— А чего молчал? — попенял ему дед Василий.

— Толку-то!.. Хоть закричись, живее он от этого не станет... — он вздохнул и добавил: — Я их, Игнатьич, совсем проводил. Всех троих. Разом и откричал...

Дед Василий сердито шевельнул бровями.

— Ты в уме, старый? Раньше срока хоронить-то?

— Может, и воротится который,— задумчиво сказал дед Матвей. — Да я-то все равно не дождусь... Долгая эта война будет, Игнатьич. Шибко долгая!..

— Будет тебе! — так же сердито сказал дед Василий.— Война не короткая будет, это верно, однако до победы мы с тобой доживем! Назло им, клятым! И сынков своих встретим!

Он затих.

Цех гудел. Только позвякивала кружка, лежащая на крышке бачка с водой.

Павел и Зинаида сидели в цеховой раздевалке.

Отблески какого-то красноватого света, проникая сюда, время от времени озаряли все вокруг, и тогда лица Павла и Зинаиды медленно появлялись из полумрака и так же медленно пропадали в нем.

Павел кипел:

— Ну, ладно бы санитаркой там или связисткой! Это я понимаю! А то танкистом! Женское ли это дело? И слова-то такого нет — танкистка!

— Нет, так будет,— усмехнулась Зина.

Он перевел дух и продолжал в том же тоне:

— А мне теперь что делать? За твоей спиной отсиживаться? Не выйдет!.. Вот смену отстою — и к военкому! Не пустит — сам уйду! А тебя догоню!.. Вот поглядишь, в одном танке воевать будем!

Зинаида, кажется, совсем не слушала. Она смотрела прямо перед собой, и в ее глазах то вспыхивали, то затухали отблески проникающего сюда красноватого света.

Через окошко раздевалки пробивались нежные лучи утреннего солнца. Они боролись с красными сполохами. Те исчезали.

— Я люблю тебя, Павел...— вдруг протяжно сказала она.

Лицо Зины стало нежным, простым и доступным.

Павел секунду растерянно смотрел на нее. Потом неловко обнял. Прижался губами. Обхватил крепче.

Так они и сидели, застывшие в объятиях.

Лучи солнца проникали в кузнечный цех.

— Слушай, Игнатьич,— сказал дед Матвей. — Ты прости меня за сегодняшнее, сам понимаешь, отчего это. Простишь, а?

Дед Василий молчал.

— Чего молчишь? Не простишь, значит?

Дед Василий молчал.

— Эй! Уснул, что ли? — забеспокоился дед Матвей.

Молчание. Только грохот цеха стал как будто слышнее.

Дед Матвей рванулся к деду Василию. Упал на колени. Зашарил ладонями по лицу деда Василия, затормошил его.

— Ты чего? Чего ты, а? Игнатьич?!

Замер на мгновение, и вдруг закричал страшно:

— Вася! Васенька-а!..

Его голос смыл ставший оглушительным грохот цеха. Жестко били молоты. Плющилась сталь. Сыпалась окалина, обнажая яркое нутро металла.

— Спасибо,— говорил высокий полковник, пожимая руки директору, парторгу, главному

и майору. Спутники полковника также благодарили их. Они находились в кабинете директора, залитом лучами солнца.

— Еле дополнительные платформы достали,— возбужденно продолжал полковник.— Шутка ли! Еще десяток танков и всего за двое суток!

— За полутора суток,— улыбаясь, поправил директор.

— Нет, именно за двое суток,— возразил главный и напомнил удивленному директору:— Мы же до тебя начали...

— Ах, да,— поморщился директор.

Все засмеялись.

Вошла, как всегда, строгая, подтянутая секретарша Мария Николаевна. Она протянула директору телеграмму и доложила:

— Правительственная.

Директор распечатал телеграмму, оглядел всех. Мария Николаевна понимающе кивнула и вышла. За ней вышли и военные, сопровождающие полковника. Когда дверь закрылась, директор начал читать: «Приказываю увеличить выпуск основного изделия в два раза. Срок исполнения задания — двадцать четыре часа. Нарком».

Директор поднял глаза от телеграммы и огляделся.

— Уже...— устало сказал главный.— Выполнили!

— Кто был прав? — ткнул его локтем парторг.

— Герои! — усмехнулся директор.— Это значит, что мы обязаны выдать вдвое больше продукции к сегодняшней цифре, а не к вчерашней. Вот что бывает, когда забегают вперед.

— Третьих суток люди не выдержат...— сказал главный.

В кабинете повисла пауза.

— Вот почему я психовал прошлой ночью,— директор посмотрел на опустивших головы парторга и главного.— Что теперь будем делать? Как будем докладывать? Чем оправдываться? Пятиться назад? Поймут ли?

— Конечно, хорошо бы вдвое к сегодняшней цифре...— вздохнул полковник,— но...— он развел руками.

— Но люди,— подхватил парторг,— наши больше не выстоят...

— О людях вспомнил,— перебил его директор.

А главный только крякнул.

— Ну, хорошо,— примирительно сказал директор,— люди с Украины прибудут с минуты на минуту, так что будем считать возможным увеличение продукции вдвое к сегодняшней цифре.

Полковник не выдержал, бросился к директору, обнял его.

— Ты злопамятный,— сказал парторг,— как... как...— он не мог подобрать сравнения.

— Как слон,— помог ему директор.

Все засмеялись. Парторг, главный и майор окружили директора и полковника. Так и стояли они, пока не зазвонил телефон.

Директор снял трубку, спросил:

— В чем дело, Марья Николаевна? — послушал и приказал: — Обзвоните всех руководителей цехов, попросите вывести всех своих людей, не занятых в смене, к заводской площади не позже чем через тридцать минут...— и, помолчав, добавил: — Объясните причину.— Глянул на присутствующих и сказал негромко:

— Поехали.

Они вышли в приемную.

Прошли мимо плачущей Марии Николаевны. Она хотела пойти за ними, попробовала подняться, но сил не было.

Из ворот цеха с ревом начала выползать очередная «тридцатьчетверка». Директор встал на ее пути и властно поднял руку.

Танк остановился.

— Давай за нами,— сказал директор водителю и сел в «ЗИС».

Автомашины развернулись. Впереди шел «ЗИС», за ним — «эмка». Сзади катил танк.

Ворота цеха медленно распахнулись. Шестеро рабочих, среди них Петр и Павел, вынесли на плечах деда Василия, лежащего на деревянном щите, покрытом красной тканью.

У танка стояли директор, парторг, главный инженер и майор, бабка Дарья и Липа с дедом Матвеем. Следом шли Зинаида, Таня и Михаил, Митя и Аня.

Деда Василия уложили на ковер, разостланный на броне танка. Накрыли знаменем.

Танк тронулся. И почти сразу же раздался первый гудок — это подал голос кузнечный. За ним — соседний цех. Потом — еще и еще. И вот уже в этот прощальный гимн включился весь огромный завод...

И люди в цехах — мартеновском, кузнечном, сборочном, механическом, — услышав этот гудок, обнажали головы, а потом снова брались за работу.

Танк остановился на довольно широкой площади, окруженной цехами.

Здесь собрались люди, свободные от смены, но их тоже было мало. Все обнажили головы. Молчали.

Митька, нахохлясь, подошел к танку.

Встал рядом с бабкой Дарьей. Ее сгорбленная сухонькая фигурка по сравнению со стальной громадой танка казалась совсем крошечной, почти детской. Такой же, как Митькина.

Ни бабка Дарья, ни Митька не плакали. Они просто смотрели в лицо деда Василия.

Наконец, парторг сказал негромко:

— Прощай, Василий Игнатьевич... Твои товарищи не могут проводить тебя в твой последний путь. Ты знаешь, почему, и простишь...

Вдруг откуда-то донеслись звуки духового оркестра. Парторг умолк. А марш становился все громче.

Огромные заводские ворота медленно распахнули створки. В их проеме показался самодеятельный оркестр, а за ним — плотная и длинная людская колонна. В ней много женщин, но были и мужчины.

Увидев танк с телом деда Василия, оркестранты растерянно смолкли, а толпа начала обтекать его.

Срывая голос, парторг обратился к толпе:

— Товарищи! Мы ждали вас! Мы очень ждали вас и готовили достойную встречу! Но пришлось встретить вас в горькую для всех нас минуту!.. Мы прощаемся сегодня с нашим товарищем, Василием Игнатьевичем Маркеловым... Он одним из первых пришел на наш завод и одним из первых пал на своем рабочем посту, отдав все силы родному заводу, встав на защиту Родины... Скорбь наша безутешна, но тем сильнее будет наша ярость, тверже упорство в суровой борьбе за победу! Мы выполним задание Родины, дядя Вася! Мы довершим твое святое дело! Мы победим!

— Мы победим! — тяжело и глухо выдохнула толпа.

— Пройдут годы. Настанет светлый день нашей великой победы. Люди забудут, что такое война. Но они не забудут вас, товарищи! Они всегда будут помнить вашу самоотверженность, ваш героизм! По всей стране встанут памятники нашим доблестным воинам. И в одном ряду с ними будут стоять памятники всем труженикам тыла, без которых невозможна никакая победа!

Внимательно слушающие лица людей. Бабки Дарьи, Митьки, Михаила, Зинаиды, Павла, деда Матвея. Непреклонные мужественные лица. Лица солдат.

Когда голос парторга умолк, музыканты маленького оркестра поднесли трубы к губам. И грянул марш. Не похоронный, а боевой.

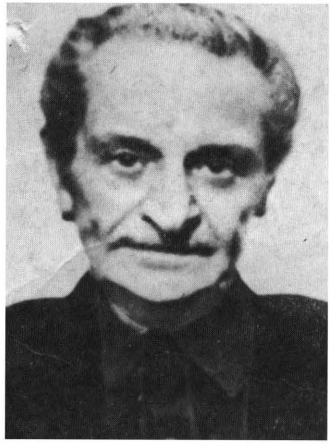
И словно повинуясь его ритму, шли на Запад эшелоны с танками.

Шли, чтобы победить.

С 75-летием

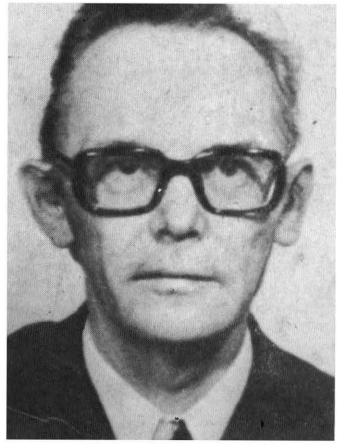
Лихачеву Татьяну Сергеевну, режиссера-монтажера, заслуженного работника культуры РСФСР

С 75-летием



Минца Климентия Борисовича, кинодраматурга

С 60-летием



Гайдая Леонида Иовича, кинорежиссера, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

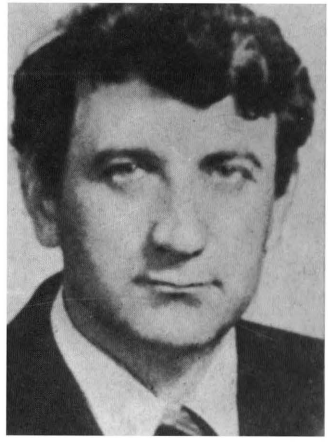
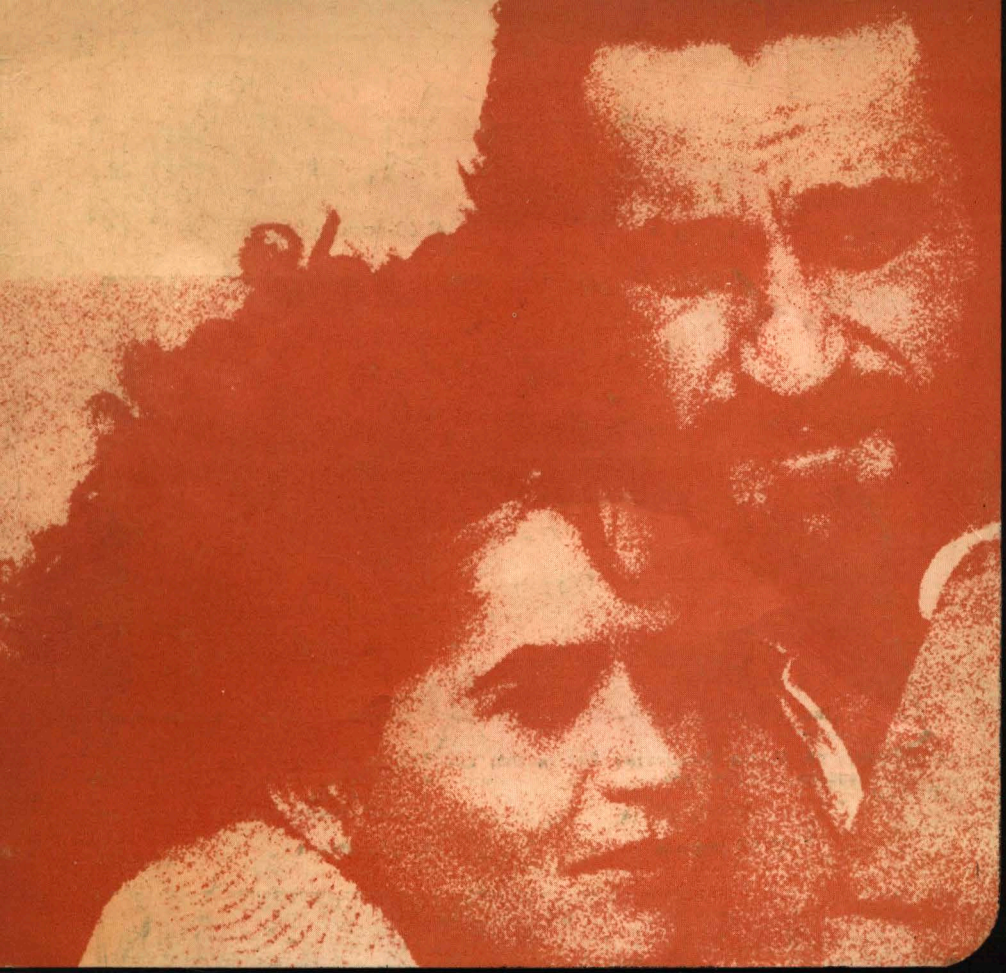
С 60-летием

Ильина Романа Николаевича, кинооператора, доктора искусствоведения, профессора

С 60-летием

Рогового Владимира Авраамовича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР

С 50-летием



Шенгелая Эльдара Николаевича, кинорежиссера, народного артиста Грузинской ССР